With the authors
best regards

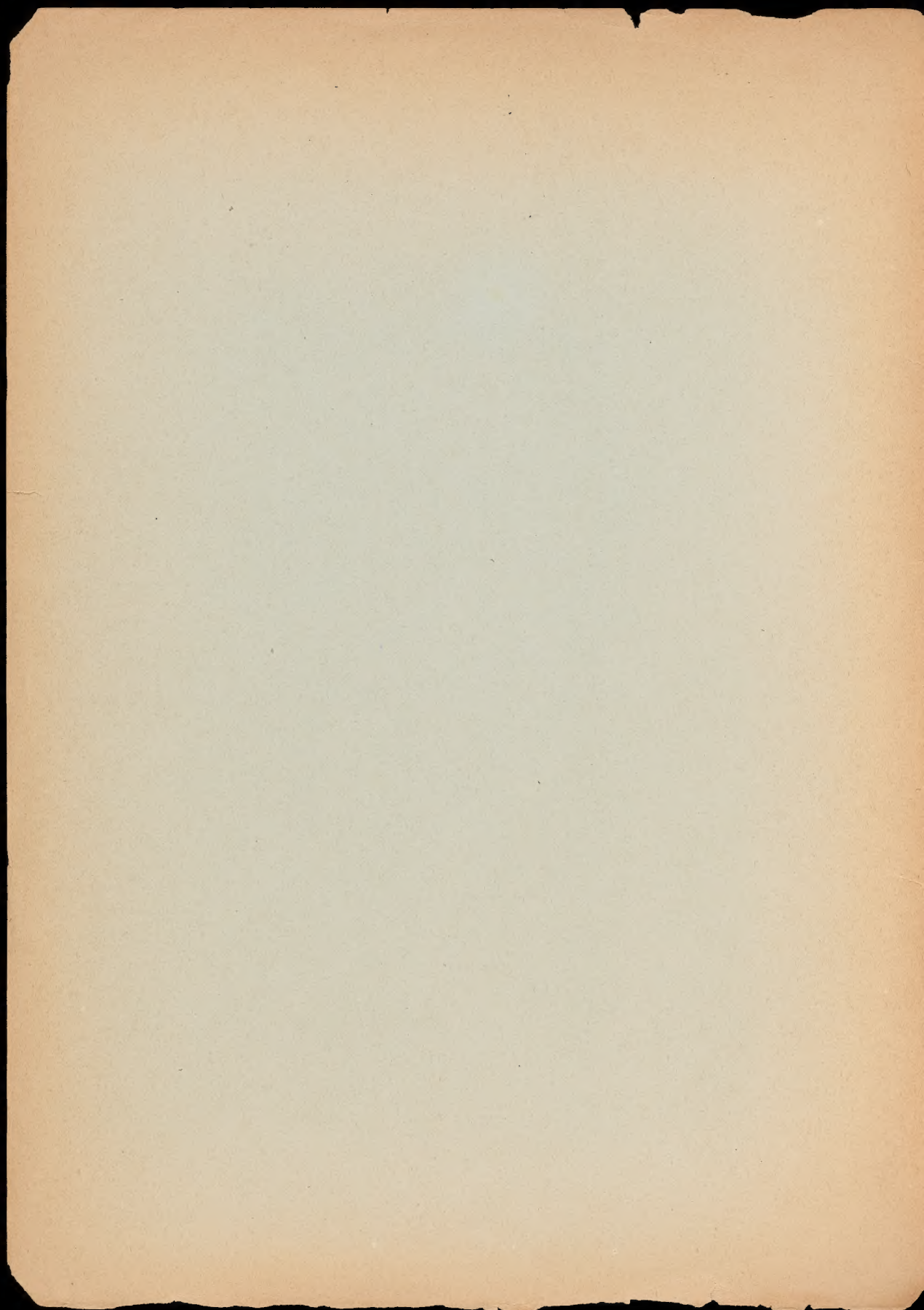
COMMISSIONE PROVINCIALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA PATRIA

Documenti e Monografie
VOL. IX

LA COPPA TARANTINA
DI ARGENTO DORATO
DEL MUSEO PROVINCIALE DI BARI

PER

M. MAYER

(CON TRE TAVOLE E VARIE FIGURE NEL TESTO)

BARI
MDCCCCX

COMMISSIONE PROVINCIALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA PATRIA

LA COPPA TARANTINA
DI ARGENTO DORATO
DEL MUSEO PROVINCIALE DI BARI

PER

M. MAYER

(CON TRE TAVOLE E VARIE FIGURE NEL TESTO)

BARI
MDCCCCX

I.

Per gentile concessione della Commissione che presiede al Museo Provinciale di Bari sono finalmente in grado di appagare la giusta aspettazione degli archeologi e cultori di arte classica, pubblicando per la prima volta con le annesse tavole il più insigne cimelio del Museo medesimo. La pubblicazione viene in luce con grande ritardo; ma non è questo il luogo di esaminare le varie circostanze contrarie, che valsero a ritardare finora una pubblicazione vivamente attesa sin dal 1896, quando io stesso ne detti nelle *Notizie degli Scavi* (p. 547) una sommaria descrizione, ripetuta poi nella mia *Breve Guida al Museo Provinciale di Bari* (1898), accennando altresì alle singolari circostanze del suo rinvenimento [1]. Infatti la presente memoria fu consegnata nel 1905, anno della mia partenza da Bari [2].

---

(1) L'oggetto è menzionato, salvo qualche altro luogo che può essermi sfuggito, nelle seguenti pubblicazioni:

a) G. Patroni, *Notizie degli Scavi* 1896, p. 381.

b) Puschi e Winter, *Jahreshefte des Oesterreich. Instituts* V, 1902, p. 115.

c) W. Klein, *Geschichte des griech. Kunst* II, p. 364.

d) Bertaux, *L'Art dans l'Italie mérid.* (Ec. française de Rome, 1904), p. 23.

e) Watzinger, *Mittheil. d. Athen. Inst.* XXVI, 1901, p. 101.

f) Pollak, *Jahreshefte des Oesterreich. Instituts* VII, 1904, p. 208.

g) E. Pernice in: G. Lehnert, *Illustrirte Geschichte des Kunstgewerbes* I, p. 124.

(2) S'intende che nel rivedere le bozze ho tenuto conto della posteriore letteratura archeologica.

Questa grande coppa di argento, scoperta nel maggio 1895 a Taranto, in seguito alle mie insistenze fu dopo pochi giorni portata a Bari e da qui ad Andria, ove per affari si trovavano il Presidente della Commissione, on. dott. Antonio Jatta, e l'altro componente avv. Giuseppe Ceci, i quali, vista la grande importanza dell'acquisto, furono solleciti ad accogliere la mia proposta, e assumendone da soli tutta la responsabilità, con telegramma alla Deputazione Provinciale resero possibile alla stessa di assicurare senz'altro indugio al Museo il possesso del prezioso oggetto. Nel giorno seguente infatti l'acquisto era un fatto compiuto.

Era la prima volta che da scavi eseguiti nel Mezzogiorno d'Italia venisse fuori un pezzo antico di così splendida fattura, non essendo facile imbattersi in un piatto greco di 30 centimetri di diametro tanto ben conservato, e quindi non farà meraviglia se alla prima vista sia surto nell'animo di qualcuno il sospetto che si trattasse di un lavoro del Rinascimento, benchè non sia stato difficile anche a chi così opinava di riconoscere subito l'involontario errore. Nè certo altrove sarà mancato un senso di rincrescimento nell'apprendere che un simile tesoro non potesse essere conservato od esposto in uno dei principali musei del Regno. Ma tale sentimento non risulterà certo giustificato per quanti hanno letta la Relazione presentata dalla Commissione al Congresso Storico di Roma del 1903 sul recente sviluppo del Museo Provinciale di Bari, nella quale si fa anche cenno del sorprendente numero di visitatori, che il Museo di Bari ha avuti nell'ultimo decennio [1].

E fu appunto mercè la grande frequenza di visitatori che il piatto Tarantino di Bari venne in tale rinomanza, anzi dirò in tale celebrità, che difficilmente potrà accrescersi con la presente illustrazione. Temo anzi che all'ammirazione sinceramente sentita da tutti davanti all'originale, e alla fama propagatasi attorno ad esso, non debbano rispondere completamente le nostre figure. Già è questa in genere la sorte delle argenterie antiche, e precisamente dei più fini lavori in rilievo; perchè

---

(1) A. Jatta, *L'opera della Commissione Provinciale di Archeologia e Storia patria di Bari* p. 13.

nelle figure illustrative le corrosioni ed altri possibili danni apportati dal tempo spiccano più che nel vero. Così parlando di altro capolavoro di tal genere l'editore (Dumont) scriveva [1]: *la photographie altère la beauté de l'originale;* e per un altro esemplare lo Stephani [2], provato conoscitore di ori ed argenti antichi, trova esagerate le lodi fatte dal Brunn [3], almeno di fronte alla riproduzione, mentre nello stesso tempo dichiara per un altro pezzo, di cui aveva sott'occhi l'originale, che nessuna figura illustrativa possa mai dare una idea del magistero della esecuzione. È questo precisamente il caso nostro; e perciò ho creduto far cenno di questa speciale condizione di cose, su cui si è omai formata una esperienza, di cui gioverà sempre far tesoro.

E per non far torto al sommo artista, chiunque sia l'autore, è bene rilevare, che, malgrado le mie vive raccomandazioni, il piatto non è stato finora ripulito da mano esperta in una maniera completa e soddisfacente, come si è fatto in questi ultimi anni — si intende con spesa proporzionata al lavoro occorrente — per altre argenterie antiche a Berlino e Parigi. Al momento del ritrovamento, o poco dopo, quando io la vidi, la coppa era completamente ricoperta da una grossa e densa crosta costituita dal cloruro di argento dovuto all'ossidazione misto a fango e a piccolissime conchiglie provenienti dall'acqua marina penetrata nel giacimento, sin dai tempi antichi. Una delle maschere che l'adornano trovasi tuttora in tale condizione, essendo stata a bella posta esclusa dal bagno che subirono le altre [4]. E a proposito di tale bagno va notato che non fu possibile trovare a Bari, o altrove nella regione, una persona che avesse voluto e potuto assumersi il compito di un simile ristauro; perchè ognuno temeva di addossarsi la responsabilità di por mano ad un oggetto sottilissimo e fragile, il cui immenso valore si imponeva, non ostante la crosta

(1) *Gazette archéologique* 1876, p. 108.

(2) Stephani, *Compte rendu pour l'année 1865* p. 161.

(3) *Monumenti dell'Istituto* VI, 47; *Annali* XXXII, 490.

(4) Essa è visibile sulla tav. I, alla parte superiore, nel terzo posto a sinistra della rottura. Per quanto mi sappia non si è osservato il fenomeno delle conchiglie nel tesoro Cacace, di cui si parlerà più volte in appresso.

deformante. Nè dall'altra parte era possibile chiamare dall'estero una persona tecnica, o assicurare il prezioso oggetto ad un lungo viaggio. Così che, mio malgrado, fu giuocoforza risolvermi a rimediare io stesso come meglio si poteva, attenendomi strettamente alle istruzioni precise che durante il lavoro chiedeva e riceveva ad ogni tratto per via di corrispondenza. Mi accinsi tuttavia all'opera con la esitazione di uno studente di medicina, il quale capitando in un paese remoto, affatto sprovvisto di medici e di chirurgi, sia per necessità chiamato e costretto ad intraprendere una pericolosa, per quanto urgente, operazione. Applicai dei bagni di ammoniaca allungata, attenuando sempre con bagni di acqua pura. Avrei preferito, ben s'intende, usare acqua distillata; ma non mi fu possibile averla in quantità sufficiente giorno per giorno. E ove, malgrado il lavaggio, la crosta si manteneva dura, mi servii di un pennello di peli di cammello. Così riuscii a scoprire una gran parte del fondo esterno, della base.

Maggiori difficoltà presentava la parte interna del vaso. Premetto qui che il disco centrale portante il rilievo, e le sedici testoline o maschere, d'attorno, che una volta erano saldate al fondo, in parte si staccarono durante il bagno, in parte si erano staccate prima. E se, ciò non ostante, tutti i pezzi di ornamentazione, o quasi, si son ritrovati, ciò devesi attribuire alla circostanza che il piatto stava in posizione normale nella sabbia, senza che si fosse mai capovolto. Solamente chi lo rinvenne nel maggio 1895, volendo trarlo fuori dal suo posto con mano inesperta ed impaziente, pare che abbia rotto un pezzo del margine — come farebbe fede il colore vivo della frattura; e fu probabilmente allora che andarono perdute due delle testoline. Veramente si è anche detto che le stesse ritrovate dopo sul luogo sieno state conservate da un privato; ma nessuno le ha viste mai [1]. Il fatto poi che la coppa giaceva nella sua normale posizione, parmi poter risultare anche dalla considerazione che la parte interna, concava, sia stata attaccata dall'ossidazione in maggior

(1) L'esemplare presentato qualche anno dopo a Bari, come una di queste due maschere raffigurante la testa di una donna, era certamente una falsificazione moderna molto male eseguita.

grado che l'esterna: e ciò certamente in conseguenza dell'acqua raccoltasi nel bacino. E tale differenza si rende tanto più sensibile, inquantochè il lavoro battuto — *repoussé* — che si ammira nell'interno della coppa doveva indebolirne le pareti e ridurre in qualche punto la parte laminare delle stesse ad una sottigliezza, letteralmente non superiore a quella della carta. Dunque la sostanza dell'argento, la quale del resto anche nella parte più solida, come nel bacile stesso, ha perduto molto dell'originario suo carattere metallico, assumendo quasi una natura vetrosa, era nelle parti interne diminuita e soggetta a danni maggiori che nel rimanente. Non deve quindi far meraviglia che le corrosioni siano ivi più sensibili che non nella parte piana e più solida del fondo. Sono questi gli effetti della maggiore ossidazione.

Il processo di ripulitura sarebbe stato lo stesso come pel resto del vassoio; ma se avessi voluto insistere e portare anche questa parte coi bagni allo stesso grado di pulitura dell'esterna, certamente l'indoratura, che è sempre intaccata per la prima, non sarebbe ivi rimasta intatta per una grande estensione.

Vi è da notare, che a causa della soverchia sottigliezza del metallo battuto, una delle parti piuttosto elevate, la testa del giovane, aveva subìta durante la lavorazione antica un'avaria, probabilmente un crepaccio al collo, e perciò fu dall'artista stesso rinforzata da sotto mediante una piccola toppa dello stesso metallo. Questo punto presenta oggi una certa deformità, la quale forse non sparirebbe mai completamente neanche coi bagni ed altri insistenti trattamenti, ed anche arrischiandosi di staccare la stessa toppa aggiunta. Tuttavia è questo uno dei molti casi, in cui si dovette deplorare la mancanza sul posto, come si deplora tuttora, di un abile ristauratore.

La forma generale del vassoio presenta un profilo molto semplice in raffronto della ricchezza dell'ornamentazione. Esso riproduce più o meno un tipo frequente per cesti antichi, rarissimo però per vasi di qualsiasi materiale [1]. Si presenta come un bacino a parete conica alquanto con-

---

(1) V. più in giù, p. 31 e la vignetta in fine.

cava, la quale poi si rovescia in fuori con uno stretto margine, ove si misura il diametro totale di quasi 30 cm., per un'altezza di 6 cm. Un particolare importante, di cui non fu tenuto conto nella prima descrizione, è la piccola epigrafe che si trova su questo orlo, appena un centimetro largo, essendovi incise, anzi punteggiate le lettere Α Γ in un nesso *ΑΓ*, l'alfa con l'asta media piegata che è resa dalla vignetta in fine p. 51. Il fondo del vaso può dividersi in una parte centrale e una zona di circonferenza, la quale ultima è adornata con ovuli alternantisi con teste o facce, in entrambi i lati, a rilievi bassi di fuori e più pronunziati nell'interno.

Cominciamo dal lato inferiore (tav. III), il quale riposa sopra gli ovuli sporgenti, senza sciupare i bellissimi ornamenti, nei quali si svolge, sempre in lavoro *repoussé*, un largo sistema di ghirigori e fiorami circondato da facce di leoni. Vi è tra gli ammiratori chi inclina a considerare questa parte anche più preziosa della interna: impressione che dipende non solo dalla perfetta conservazione del rovescio, ma altresì dal disegno nuovo e specialissimo e dalla enorme rarità con cui si rinvengono i piatti sani lavorati, mentre non mancano gli emblemi staccati dal loro fondo interno. E invero, questo pezzo non ha riscontro affatto tra le antichità uscite fuori dai terreni classici. A guardare la negativa contro la luce, si ha l'idea di un ricamo di scelta e nobile ricchezza; in cui con tutta l'ubertà dell'ornamentazione non vi ha nulla di pesante, o sovraccarico. E a questa delicatezza di disegno si unisce una esecuzione finissima e scrupolosa fino al minimo dettaglio.

Nel centro vi è una stella a foglie lunghe e strette, simile ad una margherita, in cui spicca circondata da una rosetta una pietra di color vinoso. Il genere della pietra non deve differire da quello delle pietre che adornano l'argenteria trovata a Taranto poco tempo dopo, e passata poi a Parigi [1]; e se quelle sono rubini, anche la presente sarà un rubino e non una granata, come si sarebbe potuto credere a prima vista. L'ornamento che si sviluppa intorno lascia in primo luogo distinguere quattro

(1) G. Patroni, *Notizie degli Scavi* 1896, p. 380.

sistemi cuoriformi di spirali accoppiate, fra cui si introducono, nascendo dal centro su piccoli picciuoli simmetrici, fiori e grandi calici, dei quali ultimi poi ciascuno manda fuori un triplice sistema di viticci, o ghirigori, mentre altri ramicelli, corti e lunghi, con fiori partono dalle spirali avendo fra loro un viticcio con rosetta emergente dall'anthemion messo in cima della figura cuoriforme. Infine simili piccoli fiori a rosetta si notano anche in altri punti. Discuteremo in seguito la novità ingegnosa di questa decorazione in confronto di opere di stile severo; ma quel che trovo più di tutto rimarchevole, è l'abilità di produrre un effetto lieto e l'apparenza di uno sciolto, o almeno libero intreccio di piante con mezzi artistici, i quali risultano essere ideati e disposti in forme perfettamente simmetriche.

Non contento di questo fondo ricchissimo, l'autore ha creduto di porre degli ornati anche negli spazî tra gli ovuli di appoggio, mettendovi facce di leoni cornuti, tipo non nuovo nell'arte greca dell'epoca; ma con l'aggiunta di una penna ritta sulla fronte, che non si scorge in altri monumenti. I musi barbuti, minacciosi, con la bocca ringhiante e gli occhi spalancati e sfolgoranti, sono nella loro feroce vivacità di un effetto e di una perfezione insuperabili, e fanno dimenticare che non trattasi di tipi studiati dal vero e caratterizzati dagli occhi obliqui della razza felina, incapaci di un simile sguardo; bensì di un tipo creato dall'arte antica, idealizzato nel senso del viso umano e della espressione dello sguardo umano.

La abbondante doratura, applicata ben si intende ai fiori delle piante, distingue qui la barba, le sopracciglia, le corna e le penne, vale a dire tutte le parti non carnose: principio applicato anche alle figure e maschere dell'interno, estendendosi colà a vestiti, armi ed ornamenti personali: alla quale parte ora ci rivolgiamo (tav. I e II).

E prima di tutto ci occupiamo del disco centrale, il quale dalla zona che lo circonda è separato mediante un cordone di strettissimo intreccio (*Flechtband*), simile ma più stretto di quello della coppa di Mosca p. 33.

A destra sta seduta su di un masso, o di una roccia, una giovane donna, la testa lievemente inclinata, ignuda per tutta la metà superiore del corpo, e nella inferiore fino al grembo coperta da un grande panneg-

giamento. La mano destra è levata fino al petto, sostenendo una punta del vestito, mentre il braccio sinistro calato pare occupato a raccogliere la veste, quasi come se questa le fosse caduta dalle spalle. La testa, benchè in parte ravvolta da una specie di cuffia, lascia scorgere la capigliatura, divisa sulla fronte dalla pettinatura, e addietro raccolta in un nodo intrecciato in numerosi (se ne contano dieci) piccoli gruppetti. L'avambraccio sinistro è adorno di un bracciale; e un simile ornamento cinge la parte inferiore della gamba sinistra, ma molto al disopra del piede.

Le si avvicina da sinistra un giovane eroe ignudo, con la clamide leggermente gettata sull'omero sinistro, la quale gli avvolge anche il braccio sinistro, da cui pende in giù. Dietro il dorso essa riappare come una strettissima fascia d'oro, e sembra legata attorno al collo e fermata mediante un bottone. Poggiando il piede sinistro sulla roccia egli inclina il corpo con le mani incrociate sul ginocchio piegato e sembra che parli alla giovane donna esitando, ma pieno di affezione. L'oggetto sul fondo piano che sta dietro alle spalle dell'uomo, e che non fu ben definito al tempo della scoperta, risulta rappresentare, malgrado la deficiente cigna, il corno di un arco disegnato in prospettiva, e perciò veduto in lieve raccorciamento. La posizione non è comoda nè comune; si attenderebbe in quel posto piuttosto un cappello [1].

Tra le due figure, in gran parte nascosto dal masso, si solleva un grosso cane da caccia, le cui gambe posteriori e la coda appaiono in bassorilievo dietro le gambe del giovane [2]. La lieve mossa che il giovane fa con la mano per calmare il cane si riscontra tale quale in identica funzione su vasi appuli dell'epoca [3]. Non tralascio di notare il finissimo lavoro di cesellatura applicato sul suo corpo dorato per distinguere i peli della bestia, il quale sulla fotografia è visibile al petto e al disopra del collare, che il cane porta. Ma in queste parti più basse del rilievo,

(1) Cfr. p. es. la somigliantissima figura di Mercurio sul celebre vaso Poniatowsky: Millin, *peint. d. vas.* II, 31.

(2) Una simile attitudine del cane è tentata in parecchi dischi o emblemi: *Annali d. Ist.* 1884, tav. d'agg. E; Odobesco, *Trésor de Petrossa* I, p. 151, fig. 65.

(3) P. es. Millin, *peint. d. vases* II, 33.

ove il cloruro di argento è più resistente, molto resta ancora da fare per completarvi il ristauro.

Rimane ancora un oggetto poco chiaro posto tra i piedi dell'uomo e appoggiato contro la elevazione del terreno: una grande lastra rotonda con ombelico nel centro presentata in prospettiva e quindi ideata meno ovale che non appare. Dal margine lievemente rialzato potrebbesi desumere che tale suppellettile non sia stata ideata piana, ma di forma alquanto convessa, come uno scudo [1]. Ciò che aumenta la difficoltà della spiegazione è un anello, visibile parzialmente, appartenente di certo al lato interno dell'arnese. Anche tralasciando questo particolare, l'oggetto stesso sarebbe, secondo l'uso greco, poco conveniente per un eroe senza lancia e senza spada, ma armato soltanto di arco. Nè saprei spiegare la presenza di un timpano. Salva quindi una migliore interprètazione, potrebbesi pensare ad un petaso per l'uomo, o ad un cappello da donna della foggia di quelli che si riscontrano nelle figurine Tanagree e in altre, munito del solito nastro che avrebbe qui assunto l'apparente forma di anello.

Alla base della elevazione di terreno, su cui poggiano i piedi delle due persone, si scovre essere stati attaccati con la faccia in giù tre piccoli fiori a forma di rosette, di cui veramente ne perdura un solo a destra sotto il piede della donna, mancando gli altri sin dal primo momento della scoperta. Non si indovina che volle mai esprimere l'artista con questi ornamenti capovolti, quasi fiori crescenti al rovescio; se pur egli non volle forse accennare alla campagna oppure all'estremo limite di un terreno montuoso. Possonsi paragonare i simili fiori dell'emblema fig. 4, intesi nel proprio senso vegetale, e non nell'ornamentale [2]. Certo è che la

(1) Rassomigliano alquanto gli scudi che si scorgono sui rilievi sepolcrali greci della Russia meridionale pubblicati recentemente da Kieseritzky e Watzinger; cfr. nn. 233, 269, 453, 529, 691, 724; questi però sono più grandi ed ovali.

(2) Prive di significato sono le rosette a quattro foglie inserite nel segmento libero sotto le figure su una custodia di specchio: Gerhard, *Etrusk. Spiegel* I, taf. 21, 3, lavoro etrusco (Furtw., coll. Saburoff II, 147, 3) non greco come si credeva dapprima: Friederichs, *Bausteine* II, n. 3. D'altronde è notissimo l'abuso che fanno delle rosette plastiche attaccate dappertutto le terrecotte greche; v. Fr. Winter, *Typenkatalog* I *passim;* alla base p. es. p. 229, 7.

scena si svolge nella solitudine, ove una donna infelice parrebbe fuggita, per essere forse poi rintracciata dal cane, il quale mostra, se giudico bene il suo contegno, una certa soddisfazione rivolgendosi verso il padrone.

Anche senza conoscere i nomi delle persone e le circostanze dell'incontro, lo spettatore s'ispira ad una profonda simpatia per questo gruppo pieno di bellezza e tenerezza classica. Diversa però è l'impressione delle maschere che circondano il disco: tipi assai svariati, per intendere bene e apprezzare il carattere, il costume e l'espressione dei quali occorre qualche commento. Alcune sono addirittura caricature, noti tipi della scena comica, altre scoprono il carattere tragico, mentre un terzo gruppo, un Sileno e un Pan, o satiro cornuto imberbe, deve riferirsi al dramma satirico con coro di satiri, che soleva chiudere le trilogie di tragedie. Del resto tra le quattordici teste esistenti (come si sa, erano originariamente sedici), alcuni tipi si ripetono, benchè non nel numero in cui si suppose dapprima.

Si domanda innanzi tutto se queste maschere teatrali abbiano qualche rapporto con la scena rappresentata nel centro. La cosa è molto dubbia anche in massima, senza tener conto dell'argomento del gruppo. In tal caso le maschere in parte comiche, in parte serie, potrebbero tutt'al più indicare che il soggetto raffigurato nel gruppo centrale, tolto da qualsiasi opera letteraria o altra tradizione, fosse stato pure trattato dall'arte drammatica: cosa che direbbe ben poco, perchè tale sorte è toccata a tutti i miti antichi. E che trattasi di un mito sembra fuori dubbio per la nudità eroica e l'assenza di ogni attributo riferibile alla storia. È poi superfluo ricordare che anche nelle scene trattate nel dramma, anzi riferibili direttamente ad una data tragedia, l'arte greca spesso fa a meno del costume teatrale, ristabilendo lo stato epico nel costume e nella situazione, se non di più; sicchè da questo punto di vista nulla potrebbe ostare all'esistenza del relativo dramma conosciuto anche dal toreuta di questa coppa. Senonchè anche questa ipotesi non gioverebbe a nulla, perchè nessuno dei tipi corrisponde anche da lontano alle persone del gruppo, sia per carattere ed espressione, sia per l'acconciatura della testa.

Quando si rinvenne la coppa, delle quattordici testoline che ora si conservano, sette erano ancora fisse al loro posto, per staccarsene pure

in seguito. Prevedendo questa inevitabile conseguenza dei bagni, notai subito l'ordine in cui originariamente si trovavano, con un disegno in due copie; poichè servendomi della fotografia diversi tipi, per lo stato in cui erano, sarebbero rimasti irriconoscibili.

Cominciando dalla rottura (tav. I) e andando verso destra, esse stavano disposte così: prima l'attore comico cornuto (*1*), poi il comico senza corna (*2*), poi la donna giovane (*3*); seguivano il Pan, o satiro imberbe (*4*), il re cattivo (*5*), il Sileno calvo (*6*) e infine il re clemente (*7*).

Ecco intanto alcune parole esplicative a proposito di questi tipi.

Senz'altro si riconoscono le persone regali, barbute, due di esse con grande *onkos* sul capo. Il primo re (*7* e *7 bis*) ha il naso adunco, l'espressione stentata nella maniera comune delle maschere, ma più mite dell'altro (*5* e *5 bis*), il quale offre sembianze del tutto differenti, il naso largo con narici slargate, occhi piccoli e storti, cioè obliqui, fronte fortemente increspata, barba più lunga ed appuntata, bocca più aperta: nell'assieme insomma un aspetto severo fino alla crudeltà. I due tipi si ripetono in due esemplari, che però non concordano perfettamente, per quanto la ripulitura lascia discernere. Il vecchio Sileno (*6*), posto tra i due re, ha la bocca larghissima aperta e tutto il viso atteggiato a riso. A causa della calvizie e della estrema sottigliezza del metallo in questo punto, la testolina ha riportata una rottura nel lato sinistro. Segue verso sinistra la maschera imberbe (*4*) di un uomo a chioma ricca ondeggiante e corna corte, con tratti robusti non propriamente giovanili e la bocca molto aperta, come se stesse chiamando a distanza. L'espressione stentata è l'espressione vivace senza esagerazione di tante maschere. L'ho chiamato Pan, o satiro imberbe, sebbene le orecchie, che potrebbero giustificare tale definizione, restano coperte dalla capigliatura. La punta del naso ha sofferto per antica corrosione. La testa giovanile (*3*), non raffigurata qui, non lascia nello stato attuale ben distinguere il sesso. Ha la capigliatura pettinata indietro e allargantesi in giù come tubi (*toupets*), accennando forse così alla perrucca, o acconciatura speciale del costume teatrale [1]. L'espressione è piuttosto

(1) Cfr. per questo particolare p. es. Friederichs, *Bausteine* II (*Kleinere Kunst u. Gewerbe im Alterthum*) 1558, b [5].

tranquilla. La maggiore probabilità è per una figura femminile. Le prossime due infine (*1-2*) si presentano coi caratteri ben conosciuti, caricati degli attori comici, ridenti anzi sogghignanti a piena faccia, con naso e bocca larghissimi, barba tagliata corta e arrotondata, formante una specie di imbuto acustico, mentre i baffi, il labbro superiore e le parti vicine delle guance si confondono più o meno in una massa sotto il naso schiacciato. La prima di queste maschere si distingue dalla seconda principalmente per una tenia che le cinge la fronte e per le corna di capretto che spuntano di sotto alla stessa, simili a quelle del Pan: carattere forse imitato da questo in modo burlesco. Anche gli attori (*1*, *1 bis*, *2*, *2 bis*) si ripetono tra le quattordici testoline. Trattandosi inoltre di tipi molto comuni, ho creduto di escludere uno dei quattro esemplari dal lavaggio, conservandolo con tutta la crosta al suo stato primitivo.

Fin qui la serie delle testoline trovate a posto ed i rispettivi doppioni.

Tra le quattro rimanenti merita speciale attenzione quella di un giovane (*8*), di sembianze nobili ed eroiche: una specie di πάγχρηστος nella nomenclatura scenica. Ha la bocca lievemente aperta e porta un'acconciatura teatrale rassomigliante alquanto a quella del n. 3; ma presenta una espressione diversa e più virile. Due (*9*, *9 bis*) piuttosto simili fra loro, di cui una è raffigurata nella tavola, sono di donne giovani [1] con occhi semichiusi, quasi sonnolenti; sono certamente figure della commedia; l'ultima (*10*) di un tipo ben differente e speciale sembra rappresentare una donna anziana e brutta, giacchè l'alterazione del metallo non sarebbe valsa ad ingrandire il naso fino al punto in cui si osserva, e ad alterare siffattamente tutti i lineamenti della faccia. Invece il tipo si riporta a quello delle donne comiche di alcuni vasi di Phlyakes e a certe caricature riscontrabili tra le terrecotte Tarantine [2].

Quanto alle due teste mancanti, già dissi come si credette di averle ritrovate; ma la testolina che fu presentata a Bari, come proveniente

(1) Il mento appare un poco deformato dalla ossidazione e incrostazione di cloruro di argento.

(2) Penso specialmente ad un antefisso con faccia di donna comica: Bari, Museo Provinciale 3382.

dallo stesso sito, era una cattiva copia, senza doratura, di un tipo femminile: credo dell'ultimo tipo comico. Il fatto però della esistenza di questa copia moderna potrebbe anche far credere che uno almeno dei pezzi deficienti sia stato rinvenuto.

Abbiamo dunque in queste testoline per lo meno dieci tipi diversi: sicchè l'idea di due serie a otto pezzi corrispondenti resta esclusa. Se non fosse così, si sarebbe potuto congetturare che i tipi eguali stavano dirimpetto uno all'altro nella diagonale del cerchio, mentre oramai la disposizione originaria resta — tranne per sette pezzi — perfettamente incerta; e se nella fotografia dell'assieme alcune testoline sono poste vicino alla parte rotta del margine, ciò non serve che a dare una idea approssimativa dello stato originario.

Ad onta delle numerose dissertazioni archeologiche che si pubblicano ogni anno nei vari paesi, v'è da rilevare che non si sia fatto ancora uno studio complessivo sulle maschere dell'arte antica, così pei vari loro tipi e caratteri, come pei rapporti di questi con quelli ricordati da Polluce ed altri autori [1]. E fintanto che ad un simile indice della prosopopoia non si potrà rimandare il lettore, non ci resta che constatare come in libera scelta decorativa e senza riconoscibile distinzione di gruppi o di un certo personale drammatico, sieno qui collocate maschere di ogni genere, πρόσωπά τε σατυρικὰ καὶ κωμικὰ καὶ τραγικὰ come dice Ateneo V, 28 p. 198 d, descrivendo gli ornati plastici di alcuni vasi di metallo.

Sarebbe dunque inutile voler ricercare un rapporto tra questa splendida serie di ornamenti e la scena rappresentata nel centro. Ritorno quindi a quest'ultimo gruppo; poichè comprendo l'impazienza del lettore che si trova davanti ad un'opera d'arte come questa, senza potere ancora penetrare nel significato della rappresentazione principale. In ordine alla stessa sorgono parecchie domande. La vaga donna è maritata, o no? Conosce essa, o no, il giovane che le sta di rimpetto e che tanto si inte-

---

(1) Notevoli dopo il principio stabilito da Wieseler, *Theatergebäude* pp. 40 sgg. soltanto alcuni articoli di C. Robert, *Arch. Ztg.* 1878, 13; *Ath. Mitth.* 1878, 83; *Annali d. I.* 1880, 206; E. Maas, *Ann. d. I.* 1881, 109 ed il libro di A. Dieterich, *Pulcinella* 1897.

ressa della sua sorte? Quale è l'angoscia dell'animo suo? Dolore pel passato, o preoccupazione per l'avvenire? E perchè il cane è intruso di dietro alla roccia, essendo sì di effetto per la doratura, ma non indispensabile per disegno e composizione?

È ben naturale per conoscere il nome dell'eroe caratterizzato dall'arco e dal cane andarlo a cercare tra i cacciatori del mito greco.

Ma ad Orione, a Meleagro, ad Endymione non risponde la situazione scenica. Invece Cephalus sembrerebbe forse indicato da varie circostanze. Cephalus, celebre per il cane veloce come il vento, è tratto in inganno dalla dea Eos (Aurora) che spinta dalla passione per lui sa gittargli nella mente il germe del sospetto contro la fede coniugale della moglie Procris. Egli decide allora di metterla alla pruova, e coadiuvato dalla dea, la quale cambia miracolosamente le sue sembianze, egli stesso si avvicina alla giovane sposa, fingendo di voler profittare delle frequenti assenze del marito. Infatti con ricchissimi doni riesce a conquistare il favore di lei. Caduta poi la maschera i coniugi si riconoscono; e Procris spaventata e compresa di vergogna fugge nella solitudine. Sentiamo a questo punto Ovidio, il quale *Metam.* VII, 742, si ferma sul momento drammatico del riconoscimento, trattando in modo piuttosto sommario il resto della storia, raccontata da molti altri poeti:

> Illa nihil. Tacita tantummodo victa pudore
> Insidiosa malo cum coniuge limina fugit
> Offensaque mei genus omne perosa virorum
> Montibus errabat, studiis operata Dianae.
> Tum mihi deserto violentior ignis ad ossa
> Pervenit: Orabam veniam; et peccasse fatebar.
> Et potuisse datis simili succumbere culpae
> Me quoque muneribus, si munera tanta darentur.

Segue poi la riconciliazione, non senza una punizione data a Cephalus.

> Hoc mihi confesso, laetum prius ulta pudorem
> Redditur, et dulces concorditer exigit annos.

Tra le diverse fasi del romanzo, se mai la nostra interpretazione è giusta, i tentativi di seduzione non possono entrarci, giacchè il cane inse-

parabile dalla persona di Cephalus e certamente conosciuto dalla moglie, avrebbe messa questa in sospetto, e l'incontro sarebbe avvenuto in casa, come qualunque scena intima tra gli sposi, sia di gelosia, o altra. Con evidenza la presente scena invece si svolge in campagna, forse in una contrada montuosa. Ben si intende che la versione riportata da Ovidio, che fa andare a caccia anche la donna, *studiis operata Dianae,* contiene un motivo poco opportuno, secondario, e facile ad eliminarsi. Esso sarebbe incompatibile, specialmente per l'arte figurativa, col carattere della donna lussuriosa sedotta mediante gioielli, e anche di più quando l'altra persona si presentava già sotto l'aspetto di un cacciatore. Certo, prescindendo dalla determinazione delle persone, noi possiamo in ogni ipotesi intravedere nella scena una donna abbandonata, allontanatasi dal mondo, e fuggita nella solitudine, che appena risponde alle domande affettuose di un giovane. Data poi la colpa di Procris, si pensa innanzi tutto al momento del riavvicinamento del giovane sposo, in cui, malgrado i sentimenti misti, deve presto prevalere la soddisfazione di aver ritrovata la moglie, mentre in questa la vergogna di quello che era succeduto pare che pel momento abbia predominio sulla propria indignazione. Bisogna sempre considerare che l'arte classica spesso non determina il momento fino al punto proprio drammatico, ma procede piuttosto con metodo epico, traendo così le linee generali e concentrando le condizioni principali.

Che secondo gli autori antichi Cephalus ebbe il famoso cane in dono dopo il dissidio con la moglie e dopo l'avvenuta riconciliazione, sarebbe una riflessione superflua, che nessuno vorrà far valere seriamente. Tale invenzione letteraria, creata per chiudere l'esito della fabula con gli attributi famosi, è anche per sè debolissima; poichè significherebbe che fin allora Cephalus era andato a caccia senza cane; mentre l'attributo è inerente alla figura e persona dell'eroe cacciatore. Nè poteva l'arte illustrativa fare a meno di esso attributo; tanto vero che gli associano il caratteristico cane anche i monumenti rappresentanti Cephalus rapito da Eos, o perseguitato dalla Dea innamorata, e quindi in una fase molto anteriore del romanzo.

Si può anche, e forse con più ragione, domandare dove sia la cele-

bre lancia di Cephalus, altro dono divino. Ma praticamente il momento distintivo vale soltanto nella letteratura; nel vedere come l'arte classica munisca gli eroi cacciatori in genere della lancia sola, o a preferenza, si trova che tale attributo non sarebbe valso tanto da far conoscere persona e mito: e certamente l'arco, se non fosse riportato da qualche speciale versione a noi ignota, si prestava meglio per la composizione raccolta in un disco [1].

Ma poteva esistere anche una versione della fabula, che attribuiva all'eroe l'arco invece della lancia miracolosa? Non lo sappiamo. Vi sarebbe in tale ipotesi da osservare il fatto che l'artista ha perfettamente trascurato di rappresentare la faretra con frecce, concentrando invece tutta la sua solerzia sulle figure.

Sia qui infine ricordato che una tragedia « Procris » fu scritta da Sofocle; ma certo non sarà stato questo l'unico dramma che trattasse un soggetto tanto interessante per la scena.

Tutt'un altro aspetto prenderebbero le cose volendosi con un osservatore recente mettere in dubbio l'attendibilità dell'artista fino a supporre che egli avesse malinteso o modificato un originale o disegno, portante vicino alla roccia scudo e spada e alla nuca del giovane il solito cappello. Mancherebbe allora soltanto la lancia alla costante e tipica armatura ideale. Io penso che anche ammettendo l'ipotesi di qualche predecessore, le transformazioni stilistiche e la novità del cane aggiunto sarebbero di tal genere da dover considerare ogni cosa come voluta ed interpretare gli attributi nel senso indicato dalla figurazione.

II.

È di non comune soddisfazione trovarsi dinnanzi ad un'opera insigne come questo piatto, il quale porta tutti i caratteri di un magistero difficilmente raggiunto anche nella toreutica contemporanea, per quanto

(1) Nella mitologia la fabula esisteva in varie versioni, le quali venivano poi combinate non sempre in modo logico e soddisfacente. Starebbe specialmente in palese contraddizione col carattere e la figura dell'eroe stesso ammettere che la lancia e il cane appartenessero prima a Procris.

sulla fotografia le corrosioni, i riflessi sporadici della parte dorata, non completamente ripulita e messa a nudo, ed altre circostanze accidentali, di cui il lettore è già avvertito, non diano l'idea adeguata della bellezza dell'originale. La stessa argenteria Tarantina scoperta qualche tempo dopo del presente pezzo (*Notizie d. Scavi* 1896, p. 376) presenta nell'oggetto principale, nella pixide (l. c., fig. 3) delle qualità ben inferiori, mantenendosi dessa più o meno al livello medio dei tanti specchi, emblemi e relative riproduzioni in terracotta. Anche il disco del nostro piatto ha richiamate alla mente di qualche visitatore le custodie di specchi, principalmente a causa delle dimensioni straordinarie per un emblema. Ma certamente per il valore artistico e probabilmente anche per i rapporti d'età, sarebbe fuori luogo il paragone con quella numerosa classe d'antichità, che in massima parte spetta al terzo secolo, e raramente risale fino alla metà del quarto [1]. Del resto le custodie di specchi, anche le più pregevoli, hanno per me tutte quante il difetto formale — non estraneo del tutto anche a quella pixis — che il rilievo occupa l'intero coperchio. Il margine largo venne soltanto assai opportunamente aggiunto nelle pixidi appule, e più precisamente Canosine, eseguite in terracotta [2]; ciò d'accordo con qualche raro esemplare di specchi greci come quello di Eretria, *Ephim. arch.* 1893, tav. 15: modifica questa che si osserva anche nei casi in cui il rilievo è preso da una di quelle custodie, riconoscibili ancora dalla cerniera impressa nell'argilla [3].

È consentaneo che un gruppo classico come quello del disco ora descritto, foggiato in modo spiccato per la rotondità di un emblema, abbia, esso o i suoi affini, lasciato i suoi riflessi sulle opere minori. Nè accenno questa volta ad opere plastiche; ma a ceramiche di altro genere. Così

---

(1) Cfr. Furtwaengler, coll. Saburoff, n. 147. La lista degli specchi greci: Pottier in: Dumont et Chaplain, *La Céram. de la Grèce* II, 242; aggiunte: De Ridder, *Bronzes de la Société arch. d'Athènes* p. 41; cfr. Walters, *Brit. Mus., Cat. of the bronzes* p. 40.

(2) Cfr. in genere von Rohden, *Annali d. Ist.* 1884, p. 1.

(3) Tale particolare specialissimo si nota su di una pixis del Museo Provinciale di Bari; e nel disco berlinese di tipo identico raffigurato nell'*Archeol. Zeitung* 1847, taf. I (Gerhard). Il quale ultimo pezzo fu in tempi recenti ritagliato da un simile coperchio di terracotta prima di passare all'Antiquarium del R. Museo di Berlino. L'impronta lasciata dall'*attache* della cerniera fu già notata e rettamente interpretata dal Gerhard.

su di alcune grandi patere dipinte [1] del 300 circa, provenienti dalle vicinanze di Bari, si scorge nel centro una scena ispirata da simili composizioni: una donna seduta a destra su di un masso e un giovane di rimpetto inclinato verso di lei con una gamba piegata poggiante su di una elevazione del terreno. Non vedrei la ragione del perchè non dovesse tenersi conto di queste opere decorative, per quanto modeste in confronto ai tesori Tarantini, se il medesimo gruppo, in modo anche più somigliante e con evidente dipendenza da antica tradizione, si ritrova su di una coppa di bronzo di epoca romana. Il noto oggetto, esistente nel Museo Nazionale di Napoli [2], viene qui riprodotto da fotografia almeno nella parte più interessante, la quale del resto ha dimensioni molto minori del disco Tarantino. A causa della diversa direzione della scena l'eroe maschile, che porta qui elmo e altre armi, ha il lato sinistro verso chi guarda, voltandogli quasi le spalle, e tenendo levata la gamba sinistra, poggiasi sulla stessa col braccio sinistro: modifica che costituisce una sensibile deteriorazione del motivo principale. Della inferiorità della figura femminile è inutile parlare.

Fig. 1. — Emblema di una coppa di bronzo. Napoli.

Vi sono inoltre certi rilievi di terracotta, tipo *Campana* cfr. (p. 27) [3], ed anche pitture Pompeiane [4], ove nel gruppo costituito da un giovane ed

---

(1) Una nel Museo Provinciale di Bari, n. 2082; altra di proprietà privata presso il cav. Biagio Accolti-Gil in Bari.

(2) Un piccolo disegno del rilievo è dato nel Museo Borbonico, IV, 28.

(3) Sono repliche del medesimo tipo che si veggono a Parigi e a Berlino (Antiquarium, 5888): *Monum. d. Ist.* VI-VII, 83; *Annali d. Ist.* 1863, p. 459 (Rutgers).

(4) E specialmente Museo Borbon. X, 53; Helbig, *Wandgemälde der Vesuvstädte* n. 361.

una donna seduta, ora a destra ora a sinistra, quest'ultima rassomiglia da lontano alla vaga figura Tarantina, piangendo e sollevando la punta della veste verso la testa inclinata. Nè altrove, specialmente sui vasi dipinti, mancano motivi disposti in massima con un atteggiamento affine, cominciando dalle rappresentanze della Jo [1] per nominare soltanto delle figure con il corpo superiore scoverto. Ma pare cosa meno facile di quello che si crederebbe a prima vista, citare delle rappresentazioni nate proprio da un simile concetto, se pure non si nascondono, ancora forse inedite, nelle collezioni di scultura [2]. La differenza più frequente è quella, che la donna poggi il braccio visibile, per lo più il sinistro, sulla sedia o roccia su cui essa stessa è seduta. È un espediente un po' comodo e presto diventato convenzionale, per svolgere il profilo delle figure, questo del braccio staccantesi, che si osserva non solo nella pittura monocroma dei vasi, ma pure nella plastica. È un motivo però, che, insignificante che sia nei più casi, certamente disdice al contegno languido e timido, assumendo facilmente un carattere più mosso ed energico. Non è però privo d'interesse da questo punto di vista dar un'occhiata al gruppo di amanti inciso nell'interno di una custodia di specchio, uscita in Crimea da un sepolcro del sec. III, *Compte rendu* 1881, pl. II, 1, p. 49. Alla nostra figura di donna tale motivo è estraneo. Ella ha il braccio sinistro pendente in atto di raccogliere il vestito, accompagnando così il movimento del braccio destro, il quale pure accenna meno al pianto che all'imbarazzo, insomma ad una cosa più delicata, più momentanea; sfumatura meno facile e comoda a rendere in roba da dozzina, che non sia l'appoggiarsi meccanicamente col braccio stesso.

Ogni confronto di tal genere, anche se si trattasse di opere di esecuzione più perfetta e più congenere al presente cimelio, varrebbe soltanto a far spiccare maggiormente il merito straordinario di quest'ultimo, sia per la purezza di stile ed armonia in tutte le sue parti, sia per la sin-

(1) Overbeck, *Kunstmythologie, Atlante* tav. VII, 7-8, XIII, 10. 15.

(2) Tra le terrecotte c'interessano maggiormente Winter, *Typenkatalog* II, p. 127 n. 3 e simili.

cerità concentrata nel contegno e nell'incontro dei personaggi; giacchè sembrami il caso di parlare qui di sentimento, parola purtroppo abusata nel linguaggio della storia dell'arte.

Infatti l'attitudine della donna piena di un grazioso imbarazzo, ma priva di affettazione e finto riserbo, impressiona con una dolce tristezza mitigata e allo stesso tempo elevata dalla nobiltà del contegno. Quanta differenza per es. col gesto sforzato della cosiddetta Aethra veduta sulla coppa di bronzo (fig. 1)! E dall'altra parte quanta delicatezza, anzi tenerezza, nell'avvicinamento del giovane, qualunque sia il senso dell'incontro, qualunque la parola delle sue labbra che sventuratamente sfugge alla nostra percezione!

Guardando questo rilievo nel suo complesso, più di un ammiratore crede di trovarsi innanzi ad un'opera addirittura della fine del secolo V, lasciandosi ingannare principalmente dalla testa del giovane, di cui si parlerà in appresso. Non vi ha dubbio che il tutto sia ispirato ad un classicismo che in tanta purezza, almeno all'apice della produzione, cioè nei centri artistici, non avrà perdurato oltre la metà del IV secolo. E l'autore stesso ha appoggiato in qualche modo tale impressione facendo a meno delle pupille, che egli non ha omesso di incidere nelle teste guardanti di faccia lo spettatore. L'illusione sarebbe completa, se non vi fossero il disegno in prospettiva, già notato negli oggetti accessorî — sempre cosa un poco rara nelle minori opere plastiche del V secolo — ed un certo trattamento ecclettico e piuttosto speciale nella figura virile, che disgraziatamente la fotografia non lascia discernere abbastanza.

In quanto al tipo ed al movimento generale della figura, essa in massima non offre nulla di nuovo a chi conosce gli studi di Konrad Lange [1] e di Loewy [2], dedicati a quest'interessante motivo; ma sarà d'uopo per noi di distinguere fra quelle figure che si piegano per legare i gambali o eseguire altro simile movimento, e quelle che come la presente, pur ap-

(1) *Das Motiv des aufgestützten Fusses*, Leipzig, 1879.

(2) *Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik:* Virchow und Holtzendorff's, *Sammlung gemeinverständlicher Vorträge*, Hamburg, 1892, p. 227.

poggiando un piede su una elevazione, lasciano riposare il corpo superiore mediante le braccia incrociatevi sul ginocchio. E questo secondo motivo, se non isbaglio, si manifesta in uno stadio d'arte, cioè in un periodo un poco posteriore al primo, per accentuarsi e diffondersi dall'inoltrato secolo IV in poi, anche prima che Lysippo l'avesse introdotto o applicato nell'arte statuaria [1]. Ora, sia pure che il tipo abbia sin dalla fine del secolo V ricevuta la sua impronta artistica, l'esecuzione della figura presenta certi caratteri che attestano uno svolgimento delle forme che non si sarebbe verificato in un decennio o due precedenti. Davanti all'originale si resta impressionati dalle forme sottili ed elastiche del corpo nel suo complesso, in contrasto del torace staccantesi dalle parti molli della cintura e del bacino, parti tutte che la scuola attica di Scopas e Prassitele trattava indistintamente nella eguale maniera carnosa poco corrispondente al vero; e inoltre van notate le gambe a contorni fini restringentisi sensibilmente presso le articolazioni del ginocchio e del piede, anche qui distinguendosi le parti carnose dalle ossute. Tutto ciò si riscontra nel nostro rilievo come nelle creazioni di Lysippo; e naturalmente spicca anche tutta l'accurata modellatura che esigevano le spalle ed il dorso accentuati in conseguenza del petto compresso e delle braccia incrociate in avanti; purchè non si vada a cercare in queste dimensioni minute le proporzioni oltremodo svelte del corpo, del resto non dimostrate ancora per la prima epoca dallo scultore.

Sono delle cose difficili a discutere lungi da Bari. Ma ho creduto di dover riferire la mia impressione, che a suo tempo comunicavo pure a competenti persone, senza incontrare seria opposizione (cfr. Klein, *Gesch. d. gr. K.* II, 364), e di spiegare perchè nel mio primo rapporto, *Not. d. Sc.* 1896, p. 548, cercavo una data come termine superiore, quando la produzione sempre abbondante del maestro Sicyonio già poteva aver cominciato ad esercitare le sue influenze sui toreuti contemporanei [2].

---

(1) In genere cfr. oltre Loewy anche Furtwaengler, *Meisterwerke* p. 524.

(2) Da nessun opificio del tempo deve essere uscito un numero così considerevole di opere toreutiche del genere, come da quello di Lysippo, il quale fra grandi e piccole

Io sono perfettamente consapevole di ciò che appare incompatibile con la presente descrizione, del carattere cioè della testa, tutt'altro che Lysippea. Prego però il lettore di aver pazienza, e osservare prima tutte le altre testoline sia maschere che facce di leoni. Egli le troverà non Lysippee è vero, ma in piena armonia con le nostre premesse generali riguardo all'epoca ed all'indirizzo artistico (1). La testa del giovane infatti è in contraddizione con tutte, presentando uno specialissimo tipo per la fisonomia e per lo stesso stile plastico. Sorprende in primo luogo la maniera con cui è trattata la capigliatura in cortissimi gruppi fitti e aderenti alla testa, invece che in ciocche molli e sciolte, quale è la maniera riscontrata nelle maschere e nelle facce di leoni. Questa differenza notevolissima ci obbliga a riconoscere che l'artista in questo punto non si trovò determinato dai limiti dello stile e dell'epoca, ma da qualche proprio scopo e pensiero. Sarebbe inutile illudersi su ciò. E col medesimo criterio bisogna anche giudicare gli altri particolari. La parte posteriore della testa è assai breve, la fronte è resupina retrocedente nella linea del naso, e inoltre piana, liscia, senza protuberanze e la modellatura propria dell'epoca indicata dalle altre teste. Ma vi è anche qualche cosa di più sorprendente. L'occhio è disegnato a tre quarti di veduta, circostanza che con la posizione alta dell'orecchio, d'accordo con tutte le altre qualità già rilevate, vale a dare a questa testa un carattere mezzo arcaico.

La testa della donna non presenta alcuna di queste singolarità. L'occhio e l'orecchio sono raffigurati nella giusta posizione, il naso forma un piccolo angolo verso la linea della fronte ben conformata, sulla quale — trattandosi di fronte femminile — nessuno andrà a cercare le forti protuberanze; il cranio si presenta con quella bella altezza, che fu raggiunta sin dalla seconda scuola attica; e nelle mascelle vi è uno sviluppo

---

opere ne lasciò, quando morì, un numero documentato di ben 1500. Figurarsi poi quante copie ed imitazioni dovettero nascere da tali opere, che erano sempre ricercate. — S'intende del resto che nelle *Not. d. Sc.* bisogna leggere « l'età di Lysippos ».

(1) Non credo di dover assicurare esplicitamente — non può esservi alcun dubbio — che il disco fu creato apposta per il piatto e non in occasione od epoca differente; tanto vero che perfino le piccole irregolarità si combaciano in ambedue le parti.

ed una pienezza tutta individuale, che differisce perfino dai lineamenti classici tradizionali: cosa che può spiegarsi in questo rilievo forse con lo stato maritato della persona, a cui anche corrisponderebbero le sue forme mature.

Con un artista adunque capace come il nostro di dare una adeguata espressione ad ogni concetto, bisogna supporre che era proprio nelle sue intenzioni distinguere l'eroe giovane con sembianze speciali; assegnandogli una fisonomia che ha qualche cosa di peritante così nello sguardo come nell'espressione della bocca — a parte la lieve alterazione prodotta dall'ossido. Volendolo, egli avrebbe con facilità rappresentato un viso energico come quello del giovane eroe delle maschere (*8*) con sguardi non più timidi di quelli per cui i leoni cornuti colpiscono l'osservatore.

Eliminata però la difficoltà stilistica, che il disco pareva di presentare, temo che si cada nell'esagerazione contraria, ammettendo per il piatto una data troppo bassa. E mi tocca spiegare perchè non mi sembra sicuro, anzi non necessario, scendere oltre la fine del secolo IV; tendenza che sarebbe sconsigliata dalla tecnica stessa coll'abbondante uso della incisione o cesellatura, applicata per occhi, capigliatura, peli, fiori e contorni.

Premetto alcune osservazioni generali. È vero che le testoline e facce, su cui ho richiamata l'attenzione, sono di uno stile assai libero e di forme scioltissime; e ciò vada detto tanto per le maschere da teatro che pei leoni; ma esse non offrono ancora i caratteri proprî dell'epoca ellenistica. Malgrado che la fronte sia contratta in modo minaccioso e stentato, pure non vi si scorgono di sopra le pieghe orizzontali, indispensabili nei tipi posteriori per una simile espressione stentata. È noto che nei tempi rispecchiati da Polluce [1], il pubblico distingueva certi caratteri del teatro secondo che avevano una piega o più sulla fronte. Nè in questa serie delle quattordici testoline ne esiste alcuna che avesse le sopracciglia tirate, con l'apice interno rivolto in su, ascendenti sopra la linea del naso: particolarità che diventa poi segno comunissimo dell'espressione patetica non solo del dolore, ma anche del carattere tragico in genere. Pren-

---

(1) Cfr. Arnold, *Ant. Theatermasken* XXIX. *Philologen-Versammlung.*

diamo per esempio tra le maschere la faccia dell'eroe giovane. Se essa fosse stata fatta nei tempi dell'ellenismo, alquanto dopo Alessandro, mostrerebbe facilmente una espressione patetica, invece della tendenza al risoluto, al brusco. E questo carattere si nota anche in altri pezzi; per es. nel Pan di questa serie. Dall'altra parte vi è sempre da considerare trattarsi di maschere, che sono in parte antiche caricature, con le loro naturali esagerazioni nelle forme, e che tale genere di facce vedute prima in vere maschere di tela dipinta sul teatro dovea per necessità anticipare di molto il verismo che si andava poi esplicando gradualmente nelle varie scuole di scultura seria e monumentale. E poi di più le maschere della nostra coppa, non hanno niente di quell'aspetto morto, anemico, proprio di tante altre, imitate da vere maschere teatrali, prima nella scultura, e più tardi pure nelle arti meno elevate; ma allietano lo spettatore con la loro immediata vivacità deliziosa di caratteri individuali (si guardino le sembianze del re cattivo, o della giovinetta stupida (n. 9), tipi non descritti da alcun Polluce) e l'invitano a rivolgere il pensiero alle terrecotte Tarantine di quell'epoca fiorentissima con il loro esuberante umore e la loro abbondanza di caricature, tipi burleschi di ogni classe e sesso, derivati spesso da razze esotiche e perfino selvagge, qualche volta forse anche ispirate dalla scena, ove quotidianamente si divertiva la popolazione più allegra del mondo antico; convincendolo che in un siffatto ambiente lo sviluppo delle forme plastiche poteva essere più rapido che non in molti luoghi della stessa terra madre.

Ma bisogna andare adagio. Non costa ancora che il piatto venuto da Taranto sia stato anche ivi lavorato. Nè le numerose terrecotte Tarantine sono state studiate abbastanza per poter precisare se e di quanto tempo esse precedettero le caricature dell'Asia Minore e di altri luoghi.

In quanto alle teste leonine, sorprenderebbe la grande somiglianza di certi esemplari Metapontini del declinante secolo V, differenti soltanto nella chioma e giubba trattate con minore libertà di stile [1], se non fosse noto che l'arte greca di quell'epoca spesso nelle figure di animali svolge

(1) Cfr. più giù, p. 41.

un naturalismo maggiore che non nelle stesse teste umane. In massima tutta questa parte ornamentale della coppa costituisce, almeno tra il vasellame di ogni specie, una novità per cui ci difetta ancora il modulo esatto. Trovare invece delle maschere isolate, staccate o appese, tutt'una serie al suo posto, è per sè cosa rarissima. Fuori ogni rapporto con l'arte presente ed anche, se non isbaglio, di data posteriore sono certe cretaglie appule, come un cratere rustico di Lecce ed i noti piatti ad ovuli [1], nonchè un vaso del Museo Papa Giulio a Roma [2], tutti portanti attorno piccole facce umane. E più lontani restano ancora alcuni vasi Pompeiani e Siciliani di terracotta [3], circondati da testoline di leoni, ma trattati a guisa di architettura, con grondaie vicino al tetto o alla cornice. Meglio invece si presta ad un confronto il rilievo del *Campana* (*Op. plast.* XIII) con il suo ampio ornamento a ghirigori ed un tipo di donna seduta fra essi che ricorda la figura del disco, tipo già incontrato una volta sui rilievi del Campana, ed il tutto sormontato da un fregio di maschere a facce umane: sistema decorativo infatti che ha, come si vede, molti punti di contatto con quello della nostra coppa.

Ma forse riusciremo a trovare dei criterî più positivi per assegnare al piatto il proprio posto e precisarne meglio l'epoca artistica, di quanto non mi venne fatto nella prima e provvisoria notizia; sia ciò anche in via indiretta, paragonando altre opere e le loro date approssimative. Il tesoro più volte menzionato di argenteria antica, che si rinvenne a Taranto nel 1896, in un locale sotterraneo più antico della casa romana soprastante [4], aveva, per quanto ci venne asserito sul luogo, tutto l'aspetto di un tesoro nascosto; tanto che i vasi si sarebbero trovati immersi in una poltiglia, quasi come se una volta fossero stati messi in una cassa di legno. Con questa circostanza si spiegherebbe come la suppellettile abbia potuto sfuggire all'attenzione dei soldati romani, i quali nella conquista della

(1) Furtwaengler, *Berl. Vasenkatalog* 3889-3892, forma 344; parecchi esemplari nel Museo Provinciale di Bari, 652-653.

(2) Non c'entrano i buccheri etruschi ornati con teste arcaiche.

(3) Kekulé u. von Rohden, *Die antiken Terracotten* II, p. 55; I, Taf. 27, p. 40.

(4) *Notizie di Scavi* 1896, p. 382.

città dell'anno 209 a. Cr. la saccheggiarono a fondo, accumulando una quantità enorme di suppellettili di oro ed argento. (Rimando ai luoghi citati più su a p. 44). Sembrerebbe infatti quella dell'assedio che precedette questa conquista l'occasione più probabile pel nascondimento del tesoro; poichè la guerra di Pirro nel 279 costituirebbe probabilmente una data troppo antica per una parte di quella argenteria. Tanto almeno va detto per la classe degli alti calici (l. c., fig. 5) di sveltezza esagerata, a modenatura varia estesa fin al piede: tipo del III secolo, conosciuto per altri scavi [1], e specialmente per copie in terraglia argentata di epoca Tolomea [2]. Nè va altrimenti osservato per gli emblemi a teste o busti umani, come quello con i due amanti (l. c., figg. 1, 2), i quali tornano sulle cretaglie di Caleno [3], e pel sostegno (l. c., fig. 4) a mo' di altare sollevato da una colonna, concava, striata: basta per quest'ultimo oggetto notare che la decorazione ad altare con ghirlande e bucrani rappresenta un sistema non cominciato prima che nel corso del III secolo [4].

Date le circostanze del rinvenimento rilevate sopra (p. 4 nota 1) non pare che il nostro piatto provenga originariamente dal medesimo repostiglio, ma sembra piuttosto essersi trovato in un livello più basso, ove l'acqua marina penetrava più facilmente che altrove, come se anche esso fosse stato nascosto; forse infossato in tempo di pericolo generale, sia a cagione della guerra di Pirro o prima ancora. Comunque, per stile ed epoca questa coppa non si associa agli oggetti del detto tesoro. E fu quindi sbagliato il tentativo fatto, probabilmente senza conoscere la coppa

(1) *Antiquité du Bosphore Cimmérien* pl. 38, nn. 2-4; Stephani, *Compte rendu* 1880; II, 20; cfr. Furtwaengler, *Goldfund von Vettersfelde* p. 48, 1.

(2) *Sammlung Saburoff* I, 70, 3; Berlin, Vasen-Katalog. 2941; cfr. anche un esempio nel Museo Papa Giulio. Per la data Mayer, *Notizie d. Sc.* 1898, 215.

(3) Benndorf, *Griech. Vasenbilder*, LVIII, 6; R. Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik* p. 39.

(4) Cfr. W. Altmann, *Architektur u. Ornam. d. ant. Sarkophage* p. 62. *Röm. Grabaltäre* I. In quanto alla forma generale dell'oggetto, il tipo classico di un lavatoio sembra trasformato nel senso dei thymiaterî egiziani di epoca alessandrina: cfr. Th. Schreiber, *Die Alexandr. Toreutik* fig. 131, nn. 2, 3. E. Sieglin u. Th. Schreiber, *Necropole von Kôm-esch-Schukâfa* testo p. 133.

stessa o una sua fotografia, di trarla nella compagnia di gruppi d'argenteria scendenti fin alla metà del III secolo [1].

Un contrasto non meno sensibile segnano le coppe più o meno semiglobari a grandi foglie di Acanthus sporgenti alla base, talvolta aventi intorno margini ovali rialzati, quasi in sostituzione degli ovuli antichi. Si vuole che questa classe, imitata poi fino ad un certo punto dalle coppe Megariche di argilla, sia surta nel II secolo [2]. Ma forse è più giusto ritenere che tale maniera, specialmente se vi accennasse un verso di Teocrito [3], cominciasse anche prima del 200, a qualche distanza cronologica dai surrogati ben mercati della roba venuta in voga dipoi. E sebbene un tesoro d'argenterie, come quello scoperto nel 1811 a Falerii e poi disperso poteva contenere roba di varia epoca, sarà sempre opportuno ricordare che oltre una simile coppa [4], vi apparteneva (avanzo di un altro vaso di argento) la protome, anzi la metà, di un centauro ora conservata a Vienna [5], preciso modello di quelle terrecotte che adornano a Canosa i grandi Askoi sepolcrali del III secolo [6].

Nell'estremo stadio di evoluzione toreutica comparisce poi quel vasellame ad alti rilievi turgidi avente l'intiera superficie adornata in parte da grosso fogliame, in parte (superiormente) da figure bacchiche e grandi maschere collocate senz'ordine — anche di profilo — e miste alle raffi-

---

(1) Watzinger in una annotazione troppo breve dell'importante articolo sullodato, p. 2, 1.

(2) Cfr. Winter, *Arch. Jahrbuch* 1897, *Anz.* p. 129; il quale ammette giudicando dal disegno anche la possibilità di un principio alquanto anteriore.

(3) I, 55: πάντα δ' αμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος. Le scene figurate incompatibili con tale descrizione, non sono propriamente ideate dal poeta, ma ispirate da altre opere toreutiche: H. Brunn, *Abhandl. d. Bayer. Akad.* 1879, II, p. 2. *Kleine Schriften* III, p. 218.

(4) A. Visconti, *Atti dell'Acc. Rom. di Archeolog.* 1811, I, parte 2.ª, p. 316, tav. I. L'oggetto pare identico ad uno dei due esemplari del Museo Nazionale di Napoli riportati dal Winter, l. c.

(5) Arneth, *Antike Gold-und Silber-Monumente* taf. S, VI, p. 75, n. 19.

(6) Mayer, *Notizie d. Scavi* 1898, p. 213, nn. 1-4, ove la giusta data è indicata per queste terrecotte, attribuite fin allora al I secolo (Pottier, *Terrescuites* 211) o al II (Rayet et Collignon, *Hist. d. l. Céram. gr.* 336).

gurazioni di altre suppellettili; il tutto in una confusione studiata e con un principio artistico affine ai nostri *Still-Leben* moderni; stile fiorente nell'epoca Augustea, o forse rinascente allora [1].

Dall'uno e dall'altro genere siamo ancora piuttosto lontani col nostro piatto, il cui fondo piano con regolare disposizione delle zone, sarebbe parso troppo magro alla gente di quel gusto lussureggiante. Nè la sola presenza del rubino nel fondo potrebbe, di fronte a tanta diversità, costituire un legame sufficiente con quella roba ornata anch'essa di pietre dure [2].

La nostra speciale attenzione dovrebbe rivolgersi a coppe e piatti con emblemi. Ma in quanto posso giudicare, la scarsezza del materiale conservato di epoca prealessandrina è tanta, da rimandarci in massima allo studio di avanzi, quali sono innanzi tutto gli emblemi. Non pretendo di aver potuto esaminare tutti i rilievi discoidali di argento, o di materiale meno prezioso, che esistono dispersi nelle collezioni di antichità, in parte anche inediti. Lastrine dunque, che solo in parte appartenevano a custodie di specchi, o a pixidi; mentre altre senza dubbio adornavano il fondo interno di piatti, da cui vennero staccate per caso, o per mano di qualche Verres, interessantesi unicamente della parte figurata e di più comoda asportazione [3]. (Qualche pezzo staccato prima dal fondo, fu anche riattaccato poscia ad un piatto diverso, come avvenne anticamente con la coppa del Mercurio nel tesoro di Bernay [4]). Infatti non sappiamo precisare il momento in cui si siano cominciati a collocare emblemi nel fondo del vasellame prezioso. Tanto si intravede in ogni caso, e lo manifestano

---

(1) Per il motivo dei rami di lauro incrociati fo notare che esso in semplici forme s'incontra sin dai vasi dipinti di Alessandria, p. es. Furtwaengler, *Gr. Vasenmalerei* Taf. 40.

(2) Nella letteratura vasi λιθοκόλλητοι vengono per la prima volta menzionati nel IV secolo; cfr. *Athen.* XI, 17, p. 782 citante Antifane e Menandro poeti della Commedia media e giovane. Daremberg et Saglio, *Dict.* v. *Caelatura.*

(3) Di tal genere sono in argento: *Gaz. arch.* VI, pl. 23-24; *Mon. d. Ist.* I, tav. XIV A; un disco d'argento col giovane Bacco seduto nel Museo Naz. di Napoli; altre *Antiq. du Bosphore* XLIII; Odobesco, *Trésor de Pétrossa* I, p. 151, fig. 65; una bella impronta dietro metallo: *Matériaux* (pubbl. dalla Commissione arch. di Pietroburgo), 7, 1892, pl. I, 1 (Malmberg).

(4) Waldstein, *Journal of hellenic studies* 1882, pl. 22.

i piatti conservati, che la massima parte del rispettivo vasellame doveva avere fondi lisci, semplici intorno ed anche al disotto, tutto al più striati, come p. es. il bel piatto di Nikopoli nella Crimea riccamente decorato nel centro interno (1), mentre piatti adorni da ambo le parti con la ricchezza del nostro costituivano sempre una rarità.

Si conosce solo un vaso che presenta un fondo esterno decorato più o meno colle norme del piatto Tarantino, a cui rassomiglia alquanto per forma e proporzioni; ma è più piccolo del nostro (diam. 0,217, alt. 0,038) e alla parte interna privo di rilievi. Esso, raffigurato nella *Gazette archéologique,* an. 1887, pl. 21 (p. 121. 147), proviene dalle vicinanze della Crimea, paese tanto ricco in argenterie e oreficerie greche e semigreche, più precisamente da Maryinskaja (non Siverskaja) nel Kuban; ed è conservato oggi nel Museo di Mosca. La fotografia riprodotta qui a fig. 2 è presa direttamente dall'originale. Ce ne occuperemo in appresso.

Fig. 2. — Coppa d'argento a Mosca.

(1) *Recueil d'antiquités de la Scythie* pl. XXIX, testo p. 106. Oppure circondati da ornamenti nel modo della celebre coppa di Minerva di Hildesheim.

Una traccia di un altro vaso di argento, proprio della forma di questo di Taranto, parmi avere riscontrata nella *Archaeologia* inglese, vol. 34, dell'anno 1851, pl. 21, ove il disco interno (nostra fig. 4) è pubblicato con la notizia di essersi tratto dal fondo di un vaso conico; parole incomprensibili dapprima, che ora forse trovano luce nelle presenti analogie; restando in tutt'i modi a deplorare la perdita della coppa. Ma prescindendo per ora da questo rilievo, passato in una collezione privata inglese, rilevo subito un terzo caso di simile suppellettile, la cui esistenza ci viene attestata dalla stessa arte antica.

Accenno alla tazza Farnese, il celebre vaso di Sardonyx [1], che in pietra dura preziosa non solo riproduce in massima il tipo vascolare in questione, ma manifesta inoltre con rilievi da ambedue i lati di essere stata foggiata per imitazione dal metallo: *mutatis mutandis* s'intende, stante il materiale differente e di più difficile lavorìo; per cui le dimensioni del vaso divennero minori, ed un solo lato, l'interno, venne adornato con figure piccole delle misure solite nella metallurgia, mentre nella parte di sotto l'artista del cimelio se la sbrigava con una grossa faccia di Medusa, quale rilievo, per la sua grossezza stessa sproporzionata ai profili del vaso, svela il cambiamento di tecnica. Del resto non si può stabilire con certezza se l'autore di questo capolavoro riproducendo in pietra dura una coppa metallica, ne abbia pure copiate le figure.

La foggia vascolare — resa nella nostra vignetta finale — essendo assai semplice in confronto del vasellame metallico dell'epoca seguente, anzi presentando un profilo secco e tutt'altro che elegante, non pare verosimile che sarebbe stata prescelta per opere di tanto pregio artistico, se non per l'imitazione di qualche tipo indicato dai costumi: in altri termini, per riprodurre quei cesti bassi, che scorgiamo nelle pitture più varie per diversi secoli, dal V secolo fino ai tempi Pompeiani, usati in vario senso e portati sempre senza manico sulla pianta della mano. Sui

---

(1) Museo Borbon. XII, 47; Furtwaengler, *Die antiken Gemmen* Taf. 54 sg.; Ruesch, *Guida illustr. del Museo Naz. di Napoli* p. 401, ed. 1.

quadri Pompeiani [1], ove essi vengono portati frequentemente da singole figure muliebri, decorative, e qualche volta anche dalla dea Cerere seduta, tali arnesi sogliono contenere fiori, o frutta, o essere ideati in tal senso. Sulle pitture vascolari del Meridionale Italico, specie dell'Apulia, essi portati anche da donne servono per contenere focacce, frutta e per ogni altro uso domestico e della campagna, non esclusa la visita con offerte ai sepolcri. Prima ancora, nel V secolo, essi con un carattere meno profano compaiono spesso nei sagrificî quali recipienti destinati a contenere le sostanze granose d'aspersione: qualora la caratteristica è dettagliata, si riconoscono colà sempre i cesti, non mai lavori in metallo, quali sono i piatti bacellati, alternanti con esso tipo [2]. Qualche volta a Pompei potrebbero anche, invece che cesti, tali arnesi essere intesi come vasi leggieri, foggiati a forma di cesti. Ma tra le cretaglie antiche non mi è occorso mai di incontrare tale forma, sia durante l'epoca classica o dopo [3]. Sarebbe intanto inutile ricercare se ai vasi di argento del IV-III secolo si connetteva, o meno, qualche significato speciale.

Diamo però uno sguardo comparativo ai particolari del bellissimo fondo esterno della coppa Pontica di Mosca (fig. 2). Anch'esso ha alla base una zona esterna, poggiando su ovuli sporgenti, e porta dentro il campo mediano, con una fascia plastica ad intreccio (*Flechtband*), un ampio tessuto di ornamenti. Senonchè invece della vegetale, vi domina esclusivamente la decorazione architettonica, alternandosi tra specie di acroteri spiraliformi quattro figure di Sirene alate, anche esse stilizzate dal petto in su nel senso ornamentale, anzi trasformate in meri ornamenti anorganici. Mercè tale disegno, in massima più trasparente e semplice,

(1) Per esempio, Museo Borb. XIII, 9.

(2) Esempi: *a)* Mayer, *Breve guida al Museo Prov. di Bari* p. 18. *b) Brit. Mus.* E, 509; *Catal. of the vases* III, pl. 17. *c)* Stackelberg, *Gräber der Hellenen* Taf. 44. *d)* Panofka, *Bilder ant. Lebens* Taf. 13, 7. *e)* Schreiber, *Culturhist. Atlas* XV, 18 (dietro Heydemann). *f)* Guhl u. Koner, *Leben der Gr. u. R.* ed. 6 cur. da Engelmann, p. 280, fig. 337 c. Cfr. anche Stephani, *C. R.* 1868, p. 131.

(3) Anche la terra sigillata (prima detta Aretina), tanto svariata, lascia desiderare tipi consimili; veggasi p. es. *Priene* (pubblicazione dei Musei R. di Berlino), p. 432, n. 138.

il piatto impressiona nel senso di un maggiore classicismo, effetto che viene poi rafforzato dalla semplicità della zona circostante, essendo a questa applicato un sistema di ovuli larghi simili a quello dell'architettura jonica.

La parte più bella, ma anche più complicata è quella centrale con la grande stella triplice di vario fogliame, sovrapposto l'uno all'altro in tre strati ideali; prima una rosetta, poi acanthus, ed al di sotto altre foglie più lunghe e piuttosto lisce. L'architettura si serviva di consimili stelle plastiche poste nei cassettoni per farle spiccare dalla vôlta degli edifizi. Ed appunto perchè vi si connette l'idea della prominenza o della doppiezza, tali motivi sembrerebbero prestarsi meglio ancora per vasi a base rotonda, concava, che non per il fondo piano. Si ha pena a credere che non abbiano esistite contemporaneamente coppe globari (forma sempre usata in questa parte dell'Oriente) in argento, ornate proprio in questa maniera, che si fa sentire perfino nelle coppe Megariche [1]; precisamente come l'antico tipo di banda ad intreccio (*Flechtband*), visibile sul piatto del Kuban, si presenta con sembianze identiche nella prima metà del IV secolo nell'architettura jonica di Lesbos [2] e nell'argenteria pontica del secolo III. D'altra parte si può notare riguardo a questo fogliame di acanto, che esso è trattato con maggiore semplicità che non l'ornamento centrale del grande piatto di Nikopol con le foglie curvate o ripiegate alle punte: opera anche questa probabilmente del IV secolo.

L'unico elemento comune che si riscontra in questo piatto e nel Tarantino sta propriamente nel motivo cuoriforme a spirale, dominante anche qui la zona che gira più prossimamente al centro; motivo comparente capovolto a Taranto e con diversa scannellatura, il quale si trova qui continuato in su con le due braccia tradizionali più tenui e lisce, pure spiraliforme, e avvicinandosi al frequente schema liriforme; mentre esso nella coppa Tarantina resta troncato di sopra, anzi si rannoda ad una

(1) Cfr. p. es. *Arch. Jahrbuch* XXIII, 1908, pp. 50-53 (Zahn).

(2) Koldewey, *Die antiken Baureste der Insel Lesbos* Taf. 25, 13, tempio di Messa; per la data cfr. p. 58.

cima fiorita. Ancora in altra guisa tali motivi compariscono sul citato grande piatto di Nikopol, essendo evidentemente prediletti ed infatti adattissimi per una larga divisione radiale di campi rotondi.

Malgrado la prima impressione, in cui prevaleva l'idea di una tradizione severa, si scoprono non pochi elementi che attestano in un senso differente: così il piccolo fiore a campanella spuntante nell'angolo interno delle spirali e i pennacchi laterali posti in cima a guisa di ali con una foglia sovrapposta di quel carattere speciale, che ha una analogia p. es. in ornamenti della detta tomba di Nikopol [1]. Le figure stesse delle Arpie o Sirene subiscono qui una trasformazione radicale del loro carattere mitologico nel senso decorativo: metamorfosi che possiamo seguire nel suo svolgimento da un'epoca all'altra; e ciò specialmente con le opere della Crimea e adiacenze. Le brocche di bronzo delle tombe del secolo V [2], che portano alla base inferiore del manico la Sirena antica e genuina, riappaiono nei sepolcri del secolo IV [3] con l'*attache* modificata, cioè trasformando i piedi di uccello in giri simmetrici. Sono più o meno queste le sembianze delle figure sugli ori del IV secolo di Crimea e dintorni [4], nonchè sui bronzi coetanei di altra provenienza [5]. E s'avvicinano ancor di più, per la sottigliezza dei giri, le figure fantastiche alate sulla mitra d'oro della tomba reale di Koul-Oba, lavoro del principio del IV secolo [6].

Infine non sia trascurato un particolare della zona esterna, frapposto agli ovuli in bassorilievo, il quale rassomiglia quasi ad un fulmine stiliz-

---

(1) *Recueil d'antiquités de la Scythie* pl. XL, 23; il fiore a sinistra.

(2) Stephani, *Compte rendu* 1877, III, 4; testo p. 221.

(3) *Antiquités du Bosph. Cimmérien* XLIV, 3. Giudicando da pezzi come questo l'asserzione del Furtwaengler, *Goldfund von Vettersfelde* p. 46, 3: che i bronzi di quell'ambiente sieno tutti di fabbrica barbara, non deve essere presa letteralmente.

(4) Stephani, *Compte rendu* 1865, tav. III, 4, 5; testo pp. 42-55; cfr. *Ant. du Bosph.* II, 1; cfr. XX, 8.

(5) Antiquarium del R. Museo di Berlino, nn. 8462-8463. In genere tali trasformazioni sembrano cominciare presto dopo il 400; veggasi la sedia di marmo trovata nel Parthenone con le sue copie: Le Bas, *Voyage, Architecture* II, 13. Museo R. di Berlino, catalogo illustr. 1891, p. 418. Cfr. E. Pernice, 56. Berlin. *Winckelm.-Progr.* 1896, p. 32, 2.

(6) *Antiquités du Bosphore Cimmérien* II, 1.

zato. Esso però non è altro che l'elemento allargato, che suole connettere gli ovuli architettonici [1], disfatti qui per costituire una di quelle varietà che nelle gioiellerie pontiche posteriori al 400 a. Cr. nascono mediante separazione degli elementi coerenti [2]. Il medesimo motivo nuovo adorna, ripetuto in serie, una collana d'oro [3] trovata in un sepolcro di Crimea, con vasi dipinti del 400 o poco prima; ed esso ritorna poi un'altra volta frapposto ad ovuli su di un bicchiere di argento [4], trovato con altra argenteria del III secolo all'Isola d'Ithaca, ma di evidente affinità con l'arte jonica manifestatasi al nord del Ponto in varii gradi di autenticità o d'imitazione.

Fig. 3. — Figura posta ad un angolo del fregio del tempio di Lagina. V. p. 45.

È un importante ed attrattivo lavoro questo piatto del Kuban; però, malgrado la somiglianza generale nella forma vascolare e nella disposizione a zone della parte decorativa, è poco adatto per far luce sul piatto Tarantino. Le differenze sono tali da non lasciar determinare i rapporti di tempo e patria. E ciò anche senza entrare in disquisizioni sottili riguardo alla tecnica ed esecuzione, le quali nella coppa del Kuban a quanto pare non raggiungono la finezza e perfezione della Tarantina. Del resto, anch'essa manifesta in varii particolari il lavorìo a cesellatura, seppure non nella estensione dell'altra. La decorazione

(1) Per. es. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* LXXXIV, 2, c (sarcofago di legno dorato).

(2) Per un simile fenomeno cfr. Furtwaengler, *Goldfund von Vettersfelde* p. 39, 2 (43. Berlin. *Winckelmanns-Programm* 1883).

(3) *Antiquités d. Bosph. Cimm.* pl. XXIV, 9.

(4) *Archaeologia* 1849, vol. XXXIII, p. 46, pl. II; Stackelberg, *Graeber d. Hellenen* Taf. 54, 3; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*, v. *Caelatura*, fig. 980.

è meno sfarzosa, facendo a meno di ogni indoratura e perciò anche di pietre preziose.

Apparentemente lo stile della coppa Tarantina segnerebbe un passo in avanti sul terreno dell'arte toreutica, dissolvendo le forme architettoniche in un giardinetto di piante e collocando anche fra gli ovuli nella zona estrema ornamenti figurati come le facce di leoni. Peraltro tale impressione dipende non solo da differenze di età, possibili fino ad un certo punto; ma anche da differenti condizioni di stile e gusto. Si può dire che vi si documenta una maggiore originalità, tanto nella zona di circonferenza già esaminata, che nel campo centrale; avendosi il centro bensì delineato con archi attorno alla stella e come base del disegno anche i quattro sistemi spiraliformi, ma per espandersi poi con una maggiore libertà nel tessuto di ghirigori spuntanti dappertutto e terminare con dei movimenti ondulati e perfino a noccoli nei picciuoli fioriti. Sono già nuovi principî artistici che sorgono qui, sostituendosi alle norme architettoniche: principî adatti per piani spaziosi e forse praticati nella decorazione parietale dell'epoca, sia in stucco o in pittura; come facilmente si indovina per certi sarcofaghi di legno, opere greco-egiziane dei tempi di Alessandro Magno [1]. Vi prelude in un certo senso il vaso alto argenteo di Nikopol [2], ed anche il suddetto piatto dalla stessa tomba. Se non isbaglio, questa parte del disegno non si presenta con la stessa assoluta disinvoltura delle facce di animali e della parte figurata in genere, costituendo già una novità non solo per noi, ma forse anche per la toreutica e plastica contemporanea. D'altronde in un lavoro toreutico e nei dati limiti di spazio, non si aspetterà di vedersi pronunziare siffatta maniera con quella illimitata espansività, che si ammira nelle pitture vascolari appule del secolo IV-III. Comunque è significante la presenza dei grandi calici con

(1) Cfr. la figura presso Watzinger, *Griech. Holzsarkophage* p. 33 (*Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft in Abusir* III); Edgar, *Graeco-egyptian coffins*, pl. II (*Musée du Caire* n. 33101 sgg.).

(2) *Compte rendu* 1864, I; *Antiquités du Bosphore* XXX; Daremberg et Saglio, *Dict.* I, p. 803. La data attribuitagli da Furtwaengler, *Arch. Jahrb.* 1892, *Anz.* p. 115 sembra troppo alta.

la bocca visibile in prospettiva: motivo che era dapprima comparso sporadicamente, come nei belli intagli in legno di Crimea [1] e sempre senza complicazioni, cioè senza altri rami nascenti da essi, per cui basta confrontare i due vasi di Nikopoli [2]. Fo anche notare, oltre i numerosi piccoli fiori stelliformi o a rosetta, l'abbondanza di fiori a tipo di Aracea, i quali appena fanno capolino verso la fine del V secolo [3], nonchè la presenza di due altri elementi vegetali: uno svelto Achenio in forma di balsamario [4] venuto in voga dopo il 400, e un tipo non naturale, ma fantastico, consistente in un triplice fiore diviso a ripetizioni, una sopra l'altra, con tre stami in cima: motivo di carattere derivato e difficile a definire, che si incontra, ma senza gli stami, sugli ori ed avorî pontici del IV-III secolo [5].

Avremmo potuto ancora fermarci sul piatto di Nikopol per far conoscere un'opera occupante quasi un posto mediano fra lo stile della coppa del Kuban e della nostra, sebbene rimanga molto dietro ad entrambe nell'invenzione e nella composizione artistica. Ma la pubblicazione (v. sopra) di un disegno a mezze linee sembra insufficiente per rendere una idea adeguata di certi particolari importanti (p. es. della figura plastica che serve da manico) e per giudicare della qualità del lavoro in genere.

È pure indispensabile, a chi vuole pienamente apprezzare il merito della nostra coppa anche da questa parte, di dare uno sguardo al disco di argento pubblicato nella *Gazette archéologique* 1880, pl. 24, pag. 141: avanzo di un fondo di vaso che si vuole rinvenuto con due belli emblemi figurati (stile forse del IV secolo) nella Siria, ma in ogni caso dipen-

---

(1) *Antiquités du Bosphore* LXXXII; Schreiber, *Cultur-historischer Atlas* Taf. 73, 8.

(2) Cfr. anche un vaso di Koul-Oba, *Ant. du Bosph.* XXXIV, 3.

(3) E. Jacobsthal, *Araceenformen in der Flora des Ornaments* (Festschrift de K. Techn. Hochschule, Berlin, 1884).

(4) Cfr. p. es. le stele sepolcrali attiche del IV sec. in Brueckner, *Ornam. u. Form. d. att. Grabstelen* Taf. I, 4, 10; Conze, *Die attischen Grabreliefs* n. 1735.

(5) Macpherson, *Antiquities of Kertch* pl. I, ove la punta pare rotta; *Ant. du Bosph.* II, 1. — Forme da cui esso può essere derivato: Conze, op. cit., n. 1736; Meurer, *Arch. Jahrb.* XI, 1896, p. 146, fig. 40; Schede, *Antikes Traufleisten-Ornament* (1909), n. 55, tav. IX, p. 47.

dente dalle oreficerie dell'Oriente greco. A parte l'esecuzione, che si scovre assai inferiore anche nella riproduzione a fototipia, il disegno del rilievo è costituito da elementi piuttosto affini ai precedenti; ma con grande differenza nella disposizione. Manca la ferma base di archi e spirali e qualsiasi altro mezzo per far valere la parte centrale, e il tutto si confonde in un misto privo di ordine e di gusto. Anche in un tessuto di panno antico, conservatosi in un sepolcro di Crimea [1], che si attribuisce al IV secolo, è il caso di osservare come mediante elementi consimili si sia conseguito un risultato abbastanza mediocre, malgrado la disposizione più regolare e severa.

III.

Tra i momenti nuovi portati dalle correnti del IV secolo pongasi pure la figura dell'animale fantastico, di cui la faccia è ripetuta attorno al fondo del nostro vaso. Il leone cornuto e alato [2], compagno del grifone a testa di aquila, era uscito dall'orbita dei concetti orientali per venire poi stereotipato in maniera greca dai Jonî dell'Asia Minore. Ideato ugualmente quale custode aspro e geloso dei tesori del paese, una specie di *genius loci*, e perciò col tempo, ma molto più tardi del grifone, rappresentato sulle monete greche, esso ha la sua sede più ferma e più notevole nell'arte nord-pontica, ove comparisce frequentemente, ora in coppia araldica, ora combattuto come il grifone dalla gente fabulosa degli Arimaspi, o di altri orientali, oppure come semplice figura decorativa: e sempre alternandosi col grifone stesso. Al 400 circa il tipo tale quale, ma in pochi monumenti, fa la sua apparizione ad Atene [3] aggruppato con Orientali; e qualche tempo dopo in Apulia, ove le grandi anfore di-

---

(1) Stephani, *Compte rendu* 1878-79, pl. III.

(2) Cfr. in genere l'articolo *Gryps* in Roscher, *Myth. Lexicon* (Furtwaengler).

(3) P. es. sui marmi menzionati sopra a p. 35. Anche la sedia del sacerdote di Dionysos Eleuthereus nel teatro di Atene coi rispettivi rilievi spetta (salva l'iscrizione più recente) al IV secolo; probabilmente all'epoca della ricostruzione dell'edifizio sotto Licurgo.

pinte ad ampî ornamenti lo portano [1] più volte in senso simmetrico ai lati di un gran busto, non senza scoprire l'origine dell'Asia Minore, se almeno il *polos* o *modius* sulla testa di una donna e il berretto frigio su quella di un giovane debbono riferirsi a Kybele e Atthis, sia pure quali lontane e vaghe reminiscenze. Più lontano ancora dalla patria, nella Campania e a Roma, la figura perde ogni significato araldico e mitologico, diventando un ornamento favorito di scultori e pittori; nè manca sulle argenterie di Boscoreale e di Hildesheim. Con una certa anticipazione di tempo lo rappresenta pure, ma in sembianze poco caratteristiche e non bene interpetrate, un celebre vaso cumano a rilievi [2], tra altri animali in un fregio decorativo.

Nell'Apulia è interessante e notevole il trovarne la traccia sulle monete di alcune città appule dal 300 in poi. Il leone mordente e spezzante una lancia nella bocca, tipo di Egnatia Γναθία accennante alla forza delle mascelle (γνάθοι), poi adoprato pure in conî di altre città [3], rispecchia direttamente il tipo monetario del 350 a. C. incirca di Panticapeo, colonia Milesia nella Crimea, sebbene (come è consentaneo per sembianze modificate) si trascurino pure le ali e le corna. Nessun dubbio che abbiamo qui un fenomeno parallelo a quelli presentati dai vasi e dalle argenterie. Osservando poi la brocca Tarantina di bronzo, conservata oggi a Trieste [4], con la figura del grifone ad aquila portante di sopra a modo di pergola il ramo di fogliame senza linea di divisione tra quadro e fogliame, e quindi nella stessa maniera del rhyton di Sofia [5] e della mitra d'oro di Koul-Oba [6], si indovina che per la medesima strada donde si inoltravano si-

---

(1) Vaso detto di Ruvo nell'*Eremitage:* n. 1439 del Catalogo di Stephani; *Compte rendu* 1865, p. 5 (vignetta) con p. 34; un altro, n. 406 della Collezione Campana, *Bull. Napol.* N. S. III, tav. 5.

(2) N. 525 dello *Eremitage; Bull. Napol.* N. S. III, tav. 6; Stephani, *Compte rendu* 1862, III.

(3) Cfr. Mayer, *Bullettino dell' Ist.* XII, 1897, p. 236.

(4) *Jahreshefte d. Oester. Instit.* V, 1902, p. 114, fig. 28-30.

(5) Ivi, pp. 122 sg., fig. 34-35.

(6) *Antiquités d. Bosphore* pl. II, 1; Kondakof, *Antiquités de la Russie méridionale* fig. 212. Cfr. anche i vasi dipinti Endt, *Beitr. z. Jon. Vasenm.* p. 11. 15.

mili elementi, doveva anche venire il leone cornuto e alato del Bosforo. Ma vi è ancora un particolare che richiede una spiegazione.

Se le monete vogliono solo dare espressione alla forza, la coppa sembra accentuare in modo peculiare la velocità del movimento. La penna infatti che in quest'ultima si scorge sulla fronte è una novità nei monumenti d'arte pervenuti ai nostri tempi; imperocchè quante volte s'incontra altrove la sola protome della figura, ciò che si verifica nell'arte romana, non si vede mai un tale simbolo.

Più comunemente l'arte antica per esprimere tale pensiero si serve delle ali poste sulla fronte di demoni, personificazioni o altro; un mezzo non praticabile qui, a causa delle corna. Altra spiegazione però di questo attributo sarà difficile ad escogitare, data una figura d'animale, per cui corna ed ali costituivano caratteri essenziali ed indispensabili. Voleva forse l'artista con questa specie d'espressione nuova ed originale accennare a quella freccia miracolosa, che nelle favole ponto-elleniche sugli Arimaspi aveva la forza straordinaria di portare il corpo di un uomo per l'aria, sicchè la freccia sarebbe stata munita delle penne dell'animale demonico? È curioso che il semi-eroe viaggiante così per il mondo scende, secondo quelle favole, a Metaponto [1], luogo di cui per altre ragioni avremmo dovuto parlare in questo caso, e precisamente a proposito delle teste leonine della coppa; fatto già accennato sopra.

Chi vuole prendersi la pena di esaminare una serie di teste di leone antiche, non troverà facilmente dei tipi più simili al nostro delle grondaie sporgenti sul tempio d'Apolline a Metaponto. Rimando, per agevolare il confronto, al libro succitato (p. 38, 3) di Schede, che tratta di questa parte delle architetture antiche, riportando un campione Metapontino a tav. II, n. 10. La somiglianza delle forme e dell'espressione è impres-

(1) Cfr. in genere Pauly-Wissowa, *Encyclopaedia s. v. Aristeas.* — Sul testo di Erodoto, che abbisogna in una parola di una piccola correzione, veggasi O. Crusius, *Hyperboreer.* in Roscher, *Lex. Myth.* I, p. 2815, nota 2; e Mayer, ivi, p. 2837. A parte la forma del pronome dimostrativo, che vuol'essere accomodata nel senso della lingua erodotea, la correzione del testo mi sembra anch'oggi giustificata.

sionante, e sarebbe ancora più completa, se nella maniera di trattare giubba e chioma non si manifestasse lo stile meno sciolto di un'epoca alquanto più antica. Le corna non c'entrano qui, nè sono in genere facili a trovarsi sulle cornici dei tempî dell'epoca. Ma i rapporti tra Metaponto e l'orbita ponto-jonica dominata da Mileto doveano, stando con l'epopea degli Arimaspi, già esistere allora. Che se si è opinato che nel tempio Metapontino si facessero sentire influenze provenienti dall'Oriente greco, a ciò si è arrivato (Schede, p. 24) col solo studio dell'architettura, indipendentemente da ogni considerazione del genere presente e senza conoscenza della coppa Tarantina.

Ma questa coppa di argento è proprio un lavoro Tarantino?

Bisogna confessare che dal solo aspetto dell'oggetto non riuscirebbe facile dedurre il luogo e l'opificio di origine. E se oggi conosciamo ben poco della toreutica antica e dei caratteri delle varie scuole e fabbriche, dobbiamo assegnarne la colpa principalmente agli antichi conquistatori; che tutti i tesori di quel genere asportarono a Roma o altrove per farli finire poi, caduto l'impero, nelle zecche e fonderie di armi. Nè si sarebbe evitata tale sorte, che sarebbe toccata prima o dopo per mano dei Saraceni, dei Bizantini e dei Turchi, se quei tesori fossero rimasti sul luogo, senza che in tal caso avrebbero potuto prima fornire tanta larga ispirazione all'arte romana. Dunque, a quanto riferisce Livio, XXVII, 76, i soldati romani nella conquista di Taranto dell'anno 209 av. C. trovarono la città ricolma di vasellame ed altra suppellettile di metalli preziosi: *argenti vis ingens facti signatique* (lavorato e istoriato), *auri octaginta tria milia pondo signa et tabulae* (figure e piatti), *prope ut Syracusarum ornamenta aequarent.* Ora data questa quantità enorme (dell'argento non si credette neanche indicare il peso) di gioielleria, che lascia intravedere oltre la ricchezza straordinaria della cittadinanza, anche una vera passione per la suppellettile artistica e preziosa, non potevano mancare sul luogo gli opifici e negozi di oreficerie, e va da sè che, se vi era importazione, come non è a dubitare per un centro commerciale come Taranto, essa non era più sufficiente pel consumo cresciuto fino a quel grado.

Il caso vuole che tra i pochi pezzi esistenti di toreutica Tarantina,

per lo più forse provenienti da sepolcri, più di uno presenti questo ramo di arte in una certa dipendenza da altri paesi. Il rhyton d'argento passato a Trieste [1] si qualifica non Tarantino sotto ogni riguardo: i rilievi di stile

Fig. 4. — Emblema argenteo di Taranto.

mezzo arcaico jonico, la somiglianza con quelli di un noto rhyton pontico [2], che offre gli stessi caratteri, soltanto con l'esagerazioni proprie dell'arte paesana e coloniale, e poi l'argomento attico rappresentatovi: tutto addita l'origine di oltremare da ricercare nell'orbita greca dell'Asia Minore. Della brocca Tarantina di bronzo è evidente il carattere jonico e l'affinità con lo stile nord-pontico, e fo ora notare in proposito come

(1) M. L. de Laigne, *Revue archéologique* 1901, parte II, p. 153; Puschi e Winter, *Jahreshefte d. Oester. Inst.* V, 1902, tav. I, II, p. 112.

(2) A Pietroburgo; *Jahreshefte d. Oe. I*, fig. 33; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire* I, 807, fig. 979; *Antiquités du Bosph.* XXXVI; Kondakof, *Ant. d. la Russie mérid.* fig. 116; O. Jahn, *Arch. Zeitung* 1857, p. 90, Taf. 107.

la testa di cervo messa sotto al manico, anche il grifone stesso, svela appunto le tracce di un arcaicismo che si nota pure, sebbene in minor grado, nei suddetti rilievi: stile già conservato nelle forme stereotipate per battere quei bassirilievi; mentre il lavoro plastico quale si manifesta nelle grandi teste di animali degli stessi rhyta, rivela uno stadio più avanzato e così libero da farci attendere piuttosto rilievi come quelli che adornano il rhyton di Sofia (p. 40, 2).

Un esempio più recente, probabilmente ellenistico, ci è offerto dal disco di argento già menzionato sopra a p. 40, che da Taranto, cinquant'anni fa, passò in Inghilterra e fu allora pubblicato nell'*Archeologia*, dalla quale viene qui riprodotto a fig. 4.

Vi si scorge una donna eroica seduta sulla roccia e circondata da grandi piante acquatiche e fiori minori con un delfino sotto il piede; mentre separatamente, al disotto del margine plastico della scena, sono disposti altri simboli come la siringa, l'uccello, la cicada, la lira. L'eroina poggiando braccio e mano sinistra su di una tartaruga, sembra che con la destra riceva o apra una pianta di acanthus, che a lei porge una giovanetta messa su di un piedistallo e vestita dalla cintura in giù a grandi foglie di acanthus. Dall'altro lato un piccolo fanciullo si diverte a rovesciare un cesto conico sulla propria testa. Al suo lato v'è un rombo, animale marino, sopra nell'aria una farfalla corrisposta da un grande fiore [1] a sinistra della donna. Foglie di acanthus pendenti credevasi leggere nella descrizione (Diod. XVIII, 27, p. 279) dei funerali di Alessandro Magno [2]. E sebbene il testo greco richiede un'altra interpretazione [3], pure oggetti e figure rivestite così rimonteranno in massima a quell'epoca [4].

Della medesima origine sono i fanciulli trastullantisi e i cesti da fiori rovesciati, motivi che allietano il suppellettile dei tempi romani [5]. Non

---

(1) Il tipo è desunto dagli ornamenti plastici visibili nei cassettoni delle vôlte architettoniche.

(2) Meurer, *Arch. Jahrb.* XI, 1896, p. 158.

(3) Cfr. Kurt Müller, *Der Leichenwagen Alexanders d. Gr.* (1905) p. 28-68.

(4) Cfr. p. es. *Notizie d. Sc.* 1896, p. 380, fig. 5, 5 a.

(5) P. es. Babelon, *Cabinet des médailles* (1887) pl. LI. Robert, A. Sarkoph. III, 1,

ostante i difetti dell'esecuzione, dovuti al copista [1], si riconosce un'opera d'arte, improntata a tutt'i caratteri dell'ellenismo. Trattasi di personificazioni geografiche. Senza grande difficoltà s'indovina essere rappresentata nella persona principale o l'isola Cos, o la città di Megara, ambedue distinte con località confinali chiamate Χελώνη (testuggine); un'isola presso la costa di Megara [2] e altra vicina a Cos, detta Nisyros, che però secondo la tradizione avrebbe costituita una parte di Cos col nome antico Chelone [3]. Ma a parte la circostanza che qui è rappresentata un'isola e quindi non potrebbe venir intesa Megara, vi sono altri fatti che debbono decidere in favore di Cos. L'Acanthus espresso tanto accentuatamente deve significare qualche cosa, e più precisamente accennare alla città omonima posta sulla penisola di Cnidos [4], dunque sulla terra ferma caratterizzata col piedistallo; e ciò non senza additare col tirso l'immediata vicinanza di una importante località bacchica, vale a dire Chios, paese rinomato pei vini squisiti. Un'altra circostanza è meno ovvia e di indole artistica: in fondo del golfo di Cnido, dietro Stratonicea, vi è il tempio di Hecate nella città di Lagina, e nei grandi rilievi del fregio scavato dalle rovine spicca in un posto prominente dell'angolo la figura di una donna, la quale ricorda tanto la presente da non potersi considerare l'una senza ricordare l'altra [5]. (Veggasi la fig. 3, sopra p. 36) [6].

Taf. 25-92. O. Jahn Ber. d. Sächs. Ges. 1851, 174. Matz-Duhn II, 24-90. Dütschke A. B. IV, 356, 410, ecc.

(1) Le proporzioni alquanto infelici e l'atteggiamento inabile della giovinetta, il braccio sinistro troppo corto della donna ecc.

(2) Diodor. IV, 59.

(3) Steph. Byz., v. Νίσυρος. — Pausan., I, 2, 4. — Fidia aveva anche fatta la statua di una Aphrodite in Elide con la testuggine sotto il piede, con probabile riferimento ad un promontorio Chelonatus posto in Elide: R. Kekulé, *Ueber eine weibl. Gewandstatue* 1894, p. 10.

(4) Steph Byz. s. v.; Plin. *N. H.* V, 104; P. Mela I, 16.

(5) La relativa lastra, di cui vidi e tracciai un calco a Vienna nel 1890 nella collezione del Seminario Archeologico, non è ancora riportata nel *Bull. de corr. hell.* XIX, 1895, pl. 10-15. Per i primi scavi cfr. Newton, *A history of discoveries at Halicarnassus and Cnidus* etc., II, 554 con l'Atlante.

(6) Vale a dire, seppur il tempio è opera del I sec. a. C., il concetto della figura dev'aver esistito già prima in quella regione.

Con questa interpretazione la città di Cos qui rappresentata, guardando il mare Aegeo, avrebbe alla propria destra la terra ferma di Cnido, alla sinistra la piccola Nisyros, e quindi il ragazzo non potrebbe rappresentare altro che l'isola di Telos prossima verso sud. In che senso Cos venga glorificata qui, ricevendo gli omaggi dei paesi vicini, non può essere dubbio. Erano le poesie di Philetas e Theocritos che nella prima metà del III secolo recavano nuovo splendore al nome dell'isola d'Esculapio; circostanza a cui si riferiscono evidentemente la lira e la siringa, istrumento pastorale, visibili nel davanti; mentre il grande uccello potrebbe essere il corvo, o la cornacchia nota della infanzia stessa di Esculapio; anche la cicada, gran cantante secondo il greco modo di vedere o di sentire, entra in quest'ordine di idee.

Un momento curioso merita essere ancora ricordato a riguardo della figura del ragazzino. Nonostante le varie rappresentazioni di putti trastullantisi con teste di fiori, il presente motivo deve alludere ad una specialità di Telos, paese celebre per gli unguenti da parrucchiere (Plinio, *N. H.* XIII, 13); e dati i fiori crescenti nel terreno ai piedi della figurina, l'artista poteva soprassedere dal difficile compito di far cadere dei fiori dal di sopra della faccia e della figura del bambino [1].

Risulta dunque che tanto l'argomento che l'invenzione artistica sono estranei a Taranto; sicchè tutt'al più potrebbesi trattare di una copia di opera nata sulla costa greca dell'Asia Minore.

È una combinazione sfavorevole all'arte Tarantina, che si riscontra in queste poche opere toreutiche. Certo con l'esame di un maggior numero di opere le cose cambierebbero, giacchè bisogna considerare che tra il disco descritto ed il rhyton di Trieste intercede per lo meno l'intiero secolo IV,

---

(1) Anzi non sarebbe impossibile per un'arte contemporanea ai Tolomei, che si sia fatta allusione ad un uso egiziano, visibile, anche per i greci antichi come per noi, sui monumenti del Regno nuovo, in cui le donne distinte portano sulla testa un balsamario rovesciato, più piccolo del cesto, ma pure di forma conica; cfr. i rilievi p. es. nel Museo Egiziano di Berlino, n. 7321; cfr. 7278, 7289, 7290; Capart, *Monuments égyptiens* II, pl. 85; Schweinfurth, *Der Salbkegel*, in *Voss. Zeitg.* 1907, n. 301.

quando Taranto, giunta all'apogeo del suo potere, rispondeva splendidamente alla sua posizione mondiale anche nella filosofia e nelle arti. Immagino che allora vi saranno state egualmente abbondanti la produzione locale e l'affluenza di roba estera, che si prestava poi per essere copiata sul luogo. Una certa classe di specchi di metallo con figure già è stata da altri [1] opportunamente con grande probabilità attribuita a fabbrica Tarantina. E c'entrano anche le terrecotte dell'Apulia interna. Non solo molte di queste figurine e rilievi dipendono da terrecotte Tarantine; ma vi sono anche nel vasellame parecchi tipi direttamente derivati da opere metalliche di Taranto, che non potevano nel sec. IV e dopo attribuirsi tutti all'importazione. Una di queste specialità appule è costituita dai bicchieri a rhyton, frequentissimi nell'epoca della ceramica italo-greca, con teste d'animali di magnifica impronta plastica; un'altra dalle pixidi a rilievo, di cui già si è parlato sopra a p. 15; le quali, fino allora conosciute in terracotta sola, trovano finalmente un rappresentante e modello in argento con la pixide del tesoro Cacace a Taranto. E sia subito nominata una terza classe, non meno numerosa della prima, i calici a svelto piede con testoline vicino ai manichi complicati; di cui i primi esemplari in metallo cominciano a venir fuori a Taranto [2]. Insomma, se non tutto era di invenzione Tarantina, certo la produzione locale, in parte più artistica e in parte più industriale, non può essere mancata in questa metropoli

Fig. 5. — Coppa di Canosa.

(1) Pollak, nei *Jahreshefte d. Oester. Inst.* VII, 1904, p. 203. Però per il *rhyton* di Trieste la premessa di origine, cioè di fabbrica Tarantina (p. 208), vuole essere ancora giustificata.

(2) La forma è n. 274 in Furtwaengler, *Berl. Vasenkatal.*, *Formentafel* VI, in Heydemann, *Neapler Vasenkat.* n. 43. Un simile manico di bronzo, comprato a Taranto, mi fece vedere in Bari il noto antiquario Canessa di Napoli.

artistica della Magna Grecia. E chi sa che la nostra coppa non fornisca appunto uno splendido esempio dell'arte locale, per quanto ispirata in qualche parte da elementi estranei, riconoscibili p. es. nei tipi di leone, e forse anche nella foggia vascolare stessa? È una quistione, di cui non si sconosce la gravità, e a cui pochi si azzarderanno di rispondere. Intanto prima di rinviarla, ci tocca di esaminare la breve epigrafe esistente sul margine e vedere il metodo di interpretarla.

Il nesso ΛΓ inciso, anzi punteggiato — veggasi la figura in fine — mostra nell'A la forma Tarantina con l'asta media piegata o più precisamente curvata: forme che si introdussero a Taranto al più tardi nei tempi di Alessandro Magno [1]. La maniera punteggiata commoda, com'è, per scrittura su metallo [2], ma più frequente dal III secolo in poi, risale fino al secolo IV, a quanto attestano le epigrafi di Lusoi [3] in Arcadia, di Olimpia [4] e di Dodona [5]. Insomma vi è una certa probabilità che l'epigrafe sia stata incisa in epoca non troppo distante da quella in cui fu lavorato il piatto stesso; e specialmente se l'oggetto prezioso passò presto sotto terra, nei primi decennii o verso la fine del sec. III (cfr. p. 28 sg.). Sempre però, anche se le lettere fossero tracciate nella maniera comune, come p. es. il NIK sul rhyton di Trieste, sorgerebbe la quistione se l'iscrizione sia stata incisa dall'autore, o da chi possedeva l'oggetto. Giusta l'opinione prevalente oggi, si vorrebbe per le opere toreutiche dell'antichità, qualora fossero firmate, supporre il nome completo, magari con la paternità e con ἐποιησε, o simile [6]. Si intende però che non potè esistere un uso comune generalizzato in tutte le regioni ed epoche. E quello che si legge negli epigrammi e simili testi romani, che fanno un po' di chiac-

(1) Furtwaengler, *Griech. Vasenmalerei* II, p. 154.

(2) Un monogramma (nesso) sul margine inferiore di un vaso greco d'argento: Smirnow, *Argenterie orientale* VI, 21; una iscrizione messapica: *Notizie d. Sc.* 1908, p. 86 (A. Jatta e L. Ceci), ecc.

(3) Cfr. Ad. Wilhelm, *Jahreshefte d. Oester. Inst.* IV.

(4) *Olympia*, vol. V, testo nn. 707, 715; *Arch. Ztg.* 1881, p. 184.

(5) Carapanos, *Dodone* pl. 27-33.

(6) Th. Schreiber, *Die Alexandrinische Toreutik* p. 120.

chiere su critica d'arte, non merita in massima parte di essere preso sul serio. I supposti conoscitori ed amatori romani si lasciavano facilmente burlare con lavoretti portanti iscritti nomi popolari, perfino quelli di Fidia e Prassitele, e con moltissimi lavori attribuiti a veri e fecondi opifici toreutici, di cui originali relativamente scarsi potevano soltanto correre fra le molteplici contraffazioni fatte per appagare il desiderio, anzi la passione della moda. Comunque abbiano firmato i diversi maestri della Grecia, a Taranto l'argenteria e toreutica in genere, come emerge dal passo di Livio, non era cosa di amatori e di antiquarî, ma una vera e viva industria praticata su larghissima scala in rapporto alla straordinaria opulenza della cittadinanza. E dipende da simili condizioni che proprio nessuno — ad una sola eccezione [1] — dei molti splendidi lavori conservati di toreutica greco-romana porta una qualsiasi segnatura d'autore. Potevano forse a Taranto bastare come marca anche le sole iniziali, quasi come nelle forme matrici delle terrecotte, che portavano ivi il nome del figulo ora scritto in varî modi, ora colle sole iniziali, andando così di accordo con la poca pretensione dell'uno, e con l'amor proprio dell'altro [2]?

Bisogna confessare che dalla mano di un artista di quest'ordine si attenderebbero delle incisioni diverse, più accurate e più belle. Meglio, si dirà, nessuna scrittura che questa. Infatti se l'oggetto nacque a Taranto — non lo sappiamo —, i segni, qualora non riferibili ad un privato, potrebbero tutt'al più spettare ad un negoziante in argenteria o magari al capo di un opificio. Non giovano però a promuovere il problema della patria e della scuola toreutica.

Nè ne avrei tenuto gran conto, se non vi si associasse un'altra circostanza curiosa. Il caso vuole che possediamo nell'Apulia la traccia di un altro lavoro toreutico ugualmente segnato con le lettere ΑΓ, e questa

(1) Pernice u. Winter, *Der Hildesheimer Silberschatz* p. 20. — *Monuments Piot* V, p. 90.

(2) Cfr. Mayer, *Notizie d. Scavi* 1896, p. 541; *Philologus* LXIV, 1905, p. 252. Bari, Museo Prov., 2548, 3099, 3100, 3732. Anche le numerose terrecotte greche dell'Asia Minore portano il nome dell'artista in abbreviature, in monogrammi, o al genitivo: Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina* p. 172; Pottier, *Bull. d. corr. hell.* VII, 1893, p. 224.

volta stampate insieme al rilievo, e quindi da attribuirsi certamente all'opificio. L'oggetto in questione (fig. 5) è una coppa di argilla frammentata, che raccolsi tra varî rottami a Canosa (Bari, Mus. Prov., 3447), la quale appartiene ad un genere abbastanza raro in Apulia. Tinta a cattiva vernice bruna, tendente al cupreo, essa porta nel centro in rilievo non troppo sporgente la testa di Helios, veduta di fronte, o quasi, con ali al disopra della fronte e ricca capigliatura ondeggiante, circondata da grossi saggi fino all'omero, ove apparisce un poco del petto con la clamide raccolta da un nodo o bottone. Nell'imprimere la forma dell'emblema, o nell'aggiustare i margini sporgenti nel fondo le punte dei raggi rimasero alquanto danneggiate. La matrice stessa conteneva le lettere ΑΓ nei caratteri della scrittura comune adottata nel mondo greco all'epoca dei diadochi. Infatti lo stile col movimento patetico del volto grasso, allargantesi nella mascella, è spiccatamente ellenistico, congenere alla nota metope di Helios sul tempio di Ilio Nuovo [1], ed in ogni modo posteriore alla coppa di argento. Ricorda certe coppe di Caleno col busto di un Helios-Apollo da emblema [2], ma senza però appartenere propriamente a questa classe di cretaglie, improntata pure, come si sa, direttamente da lavori di metallo [3]. Il rapporto con la toreutica si manifesta senz'altro nella bellissima terracotta Canosina. Senonchè la testa coi raggi, che anche disdice un poco per la grossezza, sembra spinta dentro il posto che occupa con qualche riduzione dell'emblema originale.

Sarebbe forse il caso di paragonare due coppe di Caleno con quattro quadrighe di divinità, che conservano in fino rilievo su una delle ruote l'epigrafe ΕΓΟΕΙ, avanzo della firma dell'artista rimasto dall'originale metallico, malgrado le modifiche, anzi aggiunte evidenti (amorini e piccoli animali) fatte dal figulo romano? (Berlin, Furtw. 3881, Vas.-Inv. 3343).

---

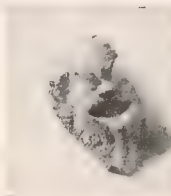
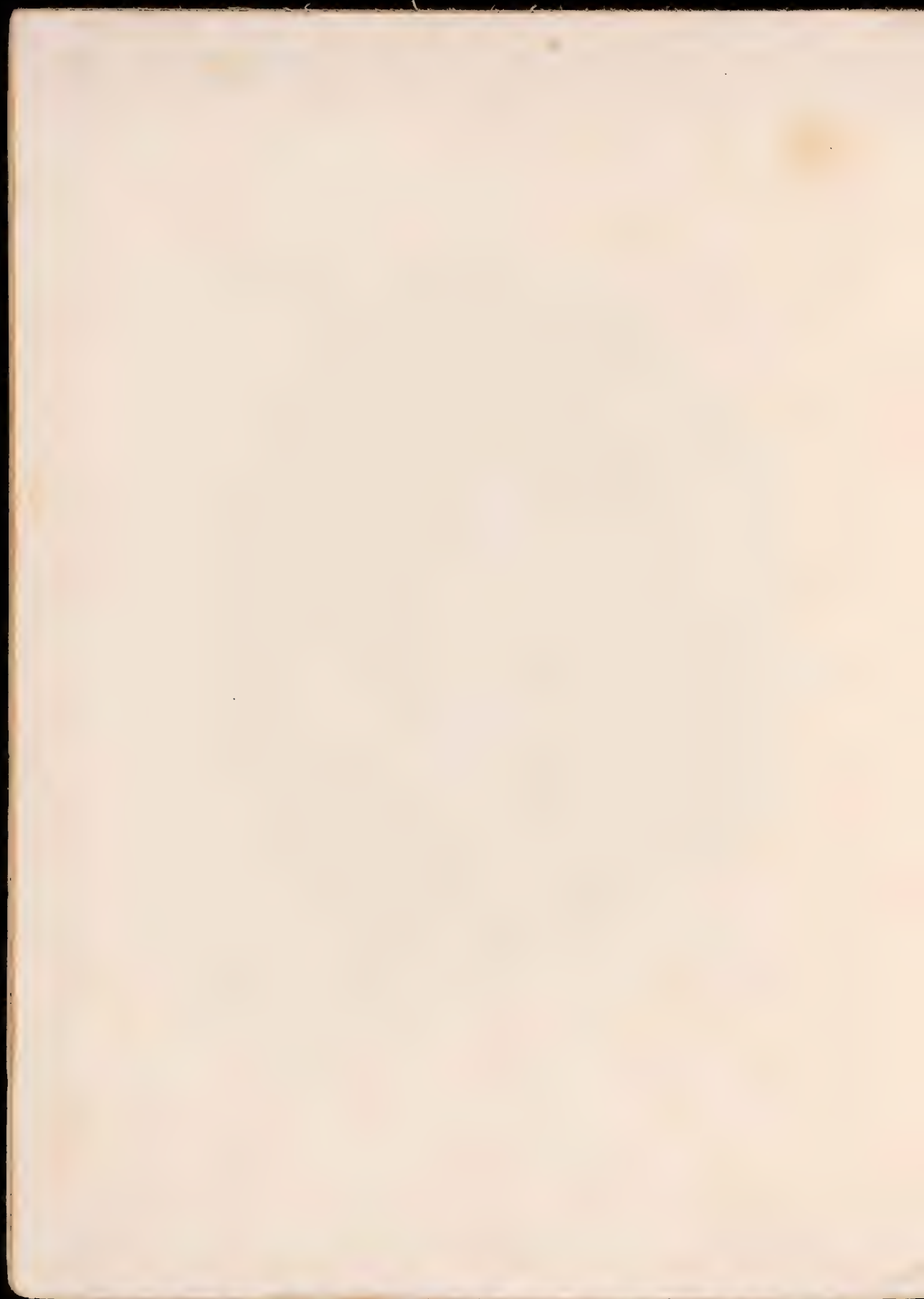
(1) Dörpfeld, *Troja und Ilion* II, Beil. 49.

(2) Benndorf, *Griech. Vasenbilder* LVIII, 3, p. 116. Cfr. Pagenstecher, *Calenische Reliefkeramik* p. 22.

(3) Cfr. le osservazioni generali di Benndorf, l. c.; Rayet et Collignon, *La Céramique* chap. XX, p. 339; Dragendorff, *Bonner Jahrbücher* vol. XCVI e CI; Pagenstecher, op. cit.

Qualunque sia la rarità dell'oggetto Canosino, si desidererebbe qualche analogia per combinare le lettere Æ, stampate del resto con poca regolarità, con l'autore dell'originale metallico, mentre non difettano marche di figulini, impresse con la forma in simile maniera (cf. Priene, p. 443, Zahn). Credo che la maggior parte degli osservatori sarà inclinata a intravedere qui una di quelle marche di fabbrica, riconoscendo una coincidenza fortuita la identicità del monogramma con quello inciso sulla coppa d'argento.

Ma sono questi disinganni esigui in proporzione a quanto ci si presenta nel cimelio stesso, che mi fu dato di illustrare nelle pagine precedenti. È consentaneo che un'opera d'arte classica di quest'ordine fa sorgere problemi di vario genere, che non vanno risolti a primo colpo. Anzi temo di aver già detto con ogni riserva un poco di più che non sia l'abitudine in simili occasioni che di solito si svolgono piuttosto con una certa solennità festiva, ed a cui non si invita la critica. Ma quali che saranno in avvenire le discussioni e gli apprezzamenti che potranno scaturire dallo studio di materiali da me non visti o di nuove scoperte, sarà bene non dimenticare il merito della Commissione Provinciale che, come una volta con l'acquisto, ora con la pubblicazione del rarissimo anzi unico oggetto, ha saputo, vincendo ogni specie di difficoltà, rendere un segnalato servigio allo studio delle antichità Tarantine.

Tavola I.

La spiegazione dei numeri veggasi a pag. 18 seg.

DOCUMENTI E MONOGRAFIE PER LA STORIA DI TERRA DI BARI

VOL. VI

Le Stazioni preistoriche di Molfetta

RELAZIONE SUGLI SCAVI ESEGUITI NEL 1901

DEL

Dott. MASSIMILIANO MAYER

APPENDICE

Ossami di mammiferi del Pulo di Molfetta e adiacenze
descritti dal Dott. Eduardo Flores.

Prezzo del presente Lire 7.50.